Futurist manifestolar kitabı



FÜTÜRİST MANİFESTOLAR

KİTABI

Belgeler

Türkçesi: Tuna Yılmaz

Yayın Yönetmeni
Kaan Çaydamlı
Yayına Hazırlayan
Şenol Erdoğan
Kapak Tasarımı
Erol Egemen

ALTIKIRKBEŞ YAYIN
bir Kaybedenler Kulübü tribidir.
Lise sk çaydamlı apt no:7 d:9 Acıbadem
Tel-Fax: (0–216) 346 05 79
www. altikirkbes. com
ALTIKIRKBEŞ YAYIN
Kadıköy, Eskişehir, Hasanboğuldu, Frisco
2008 F. T. Marinetti



ALTIKIRKBEŞ YAYIN

Fütürizm Manifestosu ve Temelleri 1909

Arkadaşlarım ve ben tüm bir geceyi ruhlarımız gibi parıldayan, elektrikli kalplerin hapsedilmiş parlaklığıyla ışıldayan filigranlı pirinçten kubbelerden sarkan cami ışıkları altında uyanık geçirmiştik. Saatler boyunca irsi heyecanlarımızı zengin şark halılarını çiğneyerek göstermiş, mantığın son raddesine kadar tartışmış ve çılgınca karalamalarımızla tonlarca kâğıdı doldurmuştuk.

Muazzam bir gurur bizleri su üstünde tutuyordu, çünkü kendimizi o saatte gökteki ordugâhlarından aşağıdaki bizlere doğru parıldayan saldırgan yıldızlar ordusuna karşı bekleyen gururlu şamandıralar ya da ön nöbetçiler gibi yalnız, uyanık ve ayakta hissediyorduk. Devasa gemilerin cehennemvari ateşlerini besleyen ateşçiler gibi yalnız, çılgınca yollarına oturmuş lokomotiflerin sıcak ve kırmızı karınlarında el yordamıyla ilerleyen siyah hayaletler gibi yalnız, şehir duvarları boyunca yaralı kuşlar gibi dönüp duran ayyaşlar gibi yalnız.

Birdenbire, taşmış Po’nun yerinden alıp götürdüğü ve şelaleler boyunca taşıyıp denize ulaştırdığı tatildeki köyler gibi renkli ışıklarla parıldayan dışarıda homurdanan çift vagonlu tramvayların müthiş gürültüsünü duymamızla birlikte yerimizden sıçradık.

Sonra sessizlik derinleşti. Ama sessiz dualarını mırıldanan eski kanalı ve rutubetli yeşil püsküllerinin üzerindeki eskimiş sarayların çatırdayan kemiklerini dinledikçe, aniden pencerelerin altındaki otomobillerin acıkmış kükremelerini duyuverdik.

‘Gidelim!’ dedim. ‘Arkadaşlar, hadi! Gidelim! Mitoloji ve Mistik İdeal sonunda yenilgiye uğradı. Santor�’un doğumunu ve hemen ardından da Meleklerin uçuşunu görmek üzereyiz! . . . Hayatın kapılarını sarsmalı, cıvata ve menteşelerini test etmeliyiz. Gidelim! Bakın şuraya, oraya dünyaya, o ilk şafağa! Bin yıllık karanlığımızı parçalarcasına ilk defa parıldayan güneşin kızıl kılıcının ihtişamına benzer hiçbir şey yok!’

Sevgi dolu ellerimizi sıcak göğüslerine koymak için horuldayan üç canavarın yanına gittik. Tabutundaki bir ceset gibi arabama doğru uzandım,

ama direksiyonun, karnımı tehdit eden o giyotin bıçağının altında bir anda kendime geliverdim.

Çılgınlığın öfkeli süpürgesi bizi kendimizden ötelere süpürdü ve ayyaşların yatakları kadar sert ve derin sokaklar boyunca sürükledi. Şurada burada pencere camından sızan zayıf lamba ışıkları bize can çekişen gözlerimizin hilekâr matematiğine güvenmememiz gerektiğini öğretti.

Dedim ki, ‘Koku, sadece koku bile canavarlarımıza yeter.’

Ve genç aslanlar gibi, uçsuz bucaksız menekşe rengi yaşamdan ve hızla çarpan gökyüzünden kaçan kara postu soluk lekelerle kaplı ölümün peşinden koştuk.

Ama ne ilahi vücudunu bulutlara doğru yükselten bir ideal Sevgilimiz, ne de Bizans yüzükleri gibi kıvrılmış vücutlarımızı sunabileceğimiz zalim bir kraliçemiz vardı! Bize ölümü diletecek hiçbir şey yoktu, cesaretimizin ağırlığından bizi azat edecek istek dışında!

Ve son hızla yolumuza devam ettik, kapı önlerindeki nöbetçi köpekler ütü altındaki bir yaka gibi yanan lastiklerimizin altına kıvrılıp yattılar. Evcilleşmiş ölüm her köşe başında benimle karşılaştı, zarafetle bir patiyi tutuyor ya da arada sırada her su birikintisinden bana kadifemsi okşayışlarla dolu bakışlar atıyordu.

‘Hadi bilgeliğin korkunç kabuğunu kıralım ve kendimizi yeni açan bir meyve gibi rüzgârın geniş ağzına bırakalım! Kendimizi tamamen Bilinmeyene verelim, çaresizlik içinde olduğumuz için değil, sadece Absürdün derin kuyularını yeniden doldurabilmek için!’

Kendi kuyruğunu ısırmaya uğraşan bir köpeğin geçirebileceği bir cinnetle arabama kendi etrafında döndürürken işte bu sözler dökülüverdi ağzımdan ve işte orada, aniden, yumruklarını sallayarak, iki aynı derece ikna edici ama yine de bir birine zıt kanıt gibi sallanan iki bisiklet sürücüsünü görüverdim. Aptalca ikilemleri yolumu kapıyordu - Lanet olsun! Ah! . . . Frene bastım ve o anki nefretimle birlikte tekerleklerim havada kalacak şekilde bir hendeğe yuvarlandım. . . .

Ah anaç hendek, neredeyse çamurlu suyla dolu! Açık renkli fabrika atığı! Besleyici çamurundan yudumladım ve Sudanlı dadımın kutsanmış siyah göğüslerini hatırlayıverdim. . . . Parçalanmış, pis ve kokuşmuş bir halde devrilmiş arabanın altından çıktığımda, neşenin o beyaz sıcak demirinin hoş bir şekilde kalbimi delip geçtiğini hissettim!

Kalabalık bir balıkçı ve doğaseverler grubu çoktan bu mucizenin etrafına toplanmaya başlamışlardı bile. Sabırlı ve sevgi dolu bir ilgiyle bu insanlar sahile vurmuş büyük bir köpek balığı gibi yatan arabamı kaldırmak için uzun bir vinç ve demir kaldıraçlar getirdiler. Araba yavaşça, arkasında bir iz gibi iyi hislerinin ağır kasasını ve rahatlığın yumuşak döşemesini bırakırken hendekten çıkarıldı.

Benim güzel köpekbalığımın öldüğünü düşündüler, ama benden gelecek bir okşayış onu yeniden yaşama döndürmeye yeterliydi ve işte oradaydı, yeniden yaşama dönmüş bir şekilde güçlü yüzgeçleri üzerinde yürüyordu yine!

İşte böyle, yüzlerimize fabrika pisliği bulaşmış bir halde-metalik artıklarla, hissizleşmiş terle, kutsal kurumla kaplanmış-bizler, kolları askıda, çürüklerle dolu, ama korkusuzca, dünyadaki tüm *yaşamlara* olan asil niyetlerimizi beyan ettik:

FÜTÜRİZM MANİFESTOSU

1. Tehlike sevgisinin, enerji ve korkusuzluk alışkanlığının şarkısını söylemeye niyetliyiz.

2. Cesaret, cüret ve başkaldırı bizim şiirimizin önemli öğeleri olacaktır.

3. Şimdiye değin edebiyat dalgınca bir durağanlığı, şehveti ve uykuyu göklere çıkardı. Biz saldırgan hareketleri, ateşli bir uykusuzluğu, yarışçının adımlarını, ölümlü sıçrayışı, yumruğu ve tokadı göklere çıkarmaya niyetliyiz.

4. Dünyanın muhteşemliğinin yeni bir güzellik tarafından daha da zenginleştirildiğini onaylıyoruz: hızın güzelliği. Patlayıcı nefesli bir yılan gibi kaportası büyük borularla süslenmiş bir yarış arabası – kükreyen bir araba *Semadirek'in Zaferi'*ne kıyasla daha güzeldir.

5. Ruhunun mızrağını dünyaya doğru yörünge halkası boyunca fırlatmış insanoğlunu yüceltmek istiyoruz.

6. Şair kadim öğelerinin heyecan dolu arzularını artırmak için kendisini şevk, ihtişam ve cömertlikle harcamalıdır.

7. Gayret gösterirken karşılaşılanın haricinde, güzellik yoktur. Saldırgan bir karakter olmadan gerçekleştirilen hiç bir iş başyapıt olamaz. Şiir bilinmeyen güçlere karşı, onları azaltacak ve insanın önünde diz çöktürecek sert bir saldırı olarak tasarlanmalıdır.

8. Asılların son ucunda duruyoruz! . . . Yapmak istediğimiz İmkânsızın gizemli kapılarını yıkmakken neden geriye bakalım? Zaman ve Uzam dün öldü. Zaten mutlaklıkta yaşıyoruz, çünkü sonsuz, her yerde hazır ve nazır hızı yarattık.

9. Savaşı yücelteceğiz-dünyanın tek hijyenini-militarizm, vatanseverlik, özgürlük getirenlerin yıkıcı hareketleri, ölmeye değer güzel fikirler ve kadınların hor görülmesi.

10. Müzeleri, kütüphaneleri, her tür akademileri yıkacağız, ahlakçılıkla, feminizmle, her çeşit fırsatçı ya da faydacı ödleklikle savaşacağız.

11. Çalışmayla, zevkle ve isyanla heyecanlanmış büyük kalabalıkların şarkılarını söyleyeceğiz; modern başkentler-deki devrimin çok renkli, çok sesli gelgitlerinin şarkılarını söyleyeceğiz; vahşi elektrikli bir ayla parıldayan cephaneliklerin ve tersanelerin titrek gece heyecanlarının şarkılarını söyleyeceğiz; dumanla süslenmiş yılanları yiyip yutan hırslı demiryolu istasyonlarının; dumanlarının çarpık çizgileriyle bulutlar yaratan fabrikaların; bıçakların pırıltısıyla güneşte ışıldayan, dev jimnastikçiler gibi nehirleri aşıveren köprülerin; ufkun kokusunu alan maceraperest buharlı gemilerin; koca tekerlekleri devasa çelik atlar gibi rayları arşınlayan geniş göğüslü demir başlıklarla zapt edilmiş lokomotiflerin ve pervaneleri rüzgârda bayraklar gibi salınan ve heyecan dolu bir kalabalıkmışçasına bağrışır gibi görünen uçakların sessiz uçuşlarının şarkılarını söyleyeceğiz.

İşte bu bozguncu ve yıkıcı manifestomuzu dünyaya İtalya’dan duyuruyoruz. Bununla, bugün, *Fütürizm*’i kuruyoruz, çünkü bu toprakları profesörlerin, arkeologların, *ciceroni*nin ve antikacıların o kokuşmuş kangreninden kurtarmak istiyoruz. Çok uzun zamandır İtalya elden düşme kıyafetlerin satıcısı durumunda. Biz onu, üzerini mezarlıklar gibi kaplayan sayısız müzeden kurtarmayı amaçlıyoruz.

Müzeler: mezarlıklar! . . . Hepsi birbirinin aynı ve kesinlikle birbirlerini tanımayan vücutların meşum karmaşası içinde. Müzeler: kişinin sonsuza dek nefret edilecek ya da tanınmayacak diğerlerinin arasında yattığı kamusal yatakhaneler. Müzeler: ressam ve heykeltıraşların birbirlerini renk ve çizgilerle, uzunluğu için dövüştükleri duvarlarıyla gaddarca katlettikleri absürt mezbahalar!

Bana öyle geliyor ki, bunlar kişinin senelik hac ziyaretini yaptığı yerler, bazılarının Cadılar Bayramında mezarlıkları ziyaret ettiği gibi, buna bir lafım yok. Yılda bir kez, kişinin *Gioconda*’nın hemen altına çiçek bırakarak saygılarını sunması gerekiyor, bununla da bir problemim yok. . . . Ama acılarımız, kırılgan cesaretimiz, marazi huzursuzluğumuz için müzelerde günlük turlar düzenlenmesini kabul etmiyorum. Neden kendimizi, zehirleyelim? Neden çürüyelim?

Ve eski bir resimde, tutkusunun düşlerini tamamen ifade etmesini engelleyecek bariyerlere karşı koyan bir sanatçının emek isteyen çırpınışları dışında ne vardır ki? . . . Eski bir resme hayran kalmak, göğe saçmaktansa duyarlılığımızı, hareket ve yaratımın şiddetli ağrılarıyla ölü küllerinin saklandığı bir kavanoza dökmek demektir.

O halde, tüm güçlerinizi sizi güçsüz, zayıf ve yenik kılan bu sonsuz ve fuzuli geçmişe tapınma yolunda harcamak mı istiyorsunuz?

Aslına bakacak olursanız, ben size müzelere, kütüphanelere ve akademilere (boş gayretler mezarlığı, çarmıha gerilmiş düşler tarlaları, vazgeçilmiş başlangıçların kayıtları!) yapılan bu günlük ziyaretlerin, sanatçılar için, yetenekleri ve tutku dolu istekleri ile sarhoş olmuş belli genç insanların ebeveynlerince uygulanan gözetim kadar zararlı olduğunu söylüyorum. Gelecek bunlara demirlendiğinde, hayranlık duyulası geçmiş ancak ölüm döşeğindekiler, hastalar, mahkûmlar için bir tür teselli olabilir. . . . Ama bizler, gençler ve güçlü *Fütüristler*, onun, geçmişin, hiçbir parçasını istemiyoruz!

O yüzden bırakın gelsinler, kavurucu parmaklı neşeli bozguncular! İşte buradalar! İşte buradalar! . . . Haydi! Kütüphane raflarını ateşe verin! Kanalları yıkın ki müzeleri su bassın! . . . Ah, ihtişamlı eski tuvallerin o sularda yüzdüğünü, boyalarının aktığını ve buruştuğunu görmenin zevki! . . . Kazmalarınızı, baltalarınızı ve çekiçlerinizi kapın ve yıkın, yıkın mübarek şehirleri, acımasızca!

En yaşlı olanımız otuz yaşında: o nedenle işlerimizi bitirmek için en azından bir on yılımız var. Kırk yaşımıza geldiğimizde, diğer genç ve güçlü olanlar bizleri de gereksiz müsveddeler gibi çöpe atacaklardır-biz bunun olmasını istiyoruz zaten!

Bize doğru gelecekler, haleflerimiz, ta uzaklardan gelecekler, her cihetten, ilk şarkılarının kanatlanmış ahengiyle dans ederek, yağmacıların kancalı pençelerini bükerek, akademi kapılarında çoktan edebiyat mezarlarına söz verilmiş olan çürümekteki akıllarımızın güçlü kokusunu köpekler gibi koklayarak.

Ama bizler orada olmayacağız. . . . Sonunda bizi bulacaklar – bir kış gecesi – dümdüz kırlarda, monoton bir yağmurun dövdüğü hüzünlü bir çatının altında. Bizi görecekler, görüntülerimizin uçuşundan ateşi aldıkları için ellerimizi bugünün kitaplarının yaydığı zayıf ve küçük pırıltıda ısıtmaya çalışırken titreşen satıhlarımızın yanında çömelmiş olacağız.

Etrafımıza toplanacaklar, küçümseme ve acımayla soluk soluğa olacaklar ve hepsi, gurur dolu cüretimizden deliye dönmüş bir vaziyette bizi öldürmek için üzerimize atılacaklar, bize karşı hayranlık ve sevgiyle dolan kalplerinin sarhoşluğuyla daha da acımasızlaşıp nefretle dolacaklar.

Adaletsizlik, güçlü ve delicesine, parlak bir halde gözlerinden fışkıracak.

Aslında sanat; şiddet, gaddarlık ve adaletsizlikten başka bir şey olamaz.

En yaşlımız otuz yaşında: böyle olsa bile çoktan hazinelerimizi dağıttık, kuvvet, aşk, cesaret, kurnazlık ve saf bir iradeden oluşan binlerce hazine; dağıttık onları sabırsızca, öfkeyle, dikkatsizce, tereddütsüzce, nefes nefese ve dinlenmeden. . . . Bize bir bakın! Hala yorulmadık! Kalplerimiz bıkkınlık nedir bilmiyor çünkü ateşle, nefretle ve hızla besleniyorlar! . . . Bu sizi çok mu şaşırttı? Şaşırtmalı, çünkü yaşanmış olmayı asla hatırlayamazsınız! Dünyanın zirvesinde dikilmiş, bir kez daha yıldızlara doğru meydan okuyuşumuzu haykırıyoruz!

İtirazınız mı var? – Yeter! Yeter! Biliyoruz. . . Anladık! . . . Mükemmel yalancı zekâmız bizlere atalarımızın uzantısı ve yeniden dirilmişleri olduğumuzu söylüyor – Belki de! . . . Hadi öyle diyelim! – Ama kimin umurunda ki? Anlamak istemiyoruz biz! . . . Bize o rezil lafları edecek olanın vay haline!

Kaldırın başlarınızı!

Dünyanın zirvesinde dikilmiş, bir kez daha yıldızlara doğru meydan okuyuşumuzu haykırıyoruz!

20 Şubat 1909 tarihinde

Le Figaro’da (Paris) yayımlanmıştır.

Umberto Boccioni, Carlo Carrà,

Luigi RussoloGiacomo Balla,

Gino Severini

Fütürist Ressamlar Manifestosu 1910

İTALYA'NIN GENÇ SANATÇILARINA!

Dile getirdiğimiz isyan çığlığı, ideallerimizi Fütürist şairlerinkilere ortak ediyor. Bu idealler bir takım estetik klikler tarafından icat edilmediler. Onlar bugün yaşayan her yaratıcı sanatçının damarlarında fokurdayan şiddetli bir arzunun ifadesidir.

Tüm gücümüzle geçmişin o fanatik, hissiyatsız ve kendini beğenmiş inancıyla savaşacağız, öyle bir inanç ki müzelerin kötücül varlığından cesaret alıyor. Biz eski tuvallerin ve eski heykellerin iradesiz tapınmalarına karşı isyan ediyoruz, pis ve kurtlanmış ve zamanla mahvolmuş olan her şeye karşı duruyoruz. Genç, yeni ve hayat dolu olan her şeye karşı alışılagelmiş olan küçümsemeyi adaletsiz ve hatta suç unsuru olarak addediyoruz.

Yoldaşlar, şu anda sizlere bilimdeki muzaffer gelişmelerin insanlık için önüne geçilmez değişiklikler yarattığını söylüyoruz, bu değişiklikler ki geleceğimizin parlak ihtişamına güvenen biz özgür modernler ile geçmiş geleneğinin o uysal köleleri arasında devasa uçurumlar açmakta.

On altıncı yüzyıldan bugüne, eski Romalıların zaferlerini sonsuzca sömüren sanatçıların hata dolu tembellikleri midemizi bulandırıyor.

Diğer ülkelerin gözünde, İtalya hala bir ölüler ülkesi, heykelleriyle bembeyaz devasa bir Pompeii. Ama İtalya yeniden doğmaktadır. Siyasi canlanmayı kültürel bir canlanma takip edecek. Cahil köylülerin ikamet ettiği topraklarda, okullar kurulacak; güneşin altında hiçbir şey yapmadan yaşamanın tek geçerli meslek olduğu topraklarda, milyonlarca makine çoktan gürüldemeye başladı bile; geleneksel estetiğin üstün olana hükmettiği topraklarda, yeni sanatsal ilham kaynakları doğuyor ve dünyayı ışıltısıyla büyülüyor.

Yaşayan sanat hayatını çevrelendiği öğelerden alır. Atalarımız sanatsal ilhamlarını ruhlarını besleyen dini bir atmosferden alıyorlardı; aynı şekilde bizler de günümüz yaşantısının somut mucizeleriyle soluk almalıyız-dünyayı sarmalayan hızlı ulaşım yollarına ait demir ağlar, kıtalararası hatlar,

zırhlılar, göklerimizde iz bırakan o muhteşem uçuşlar, denizaltı gemilerimizin esaslı cesareti ve bilinmeyeni fethetmek için girişilen kasıcı mücadele. Büyük şehirlerimizin o hareketli hayatına ve gece yaşantısının heyecan verici yeni psikolojisine nasıl kayıtsız kalabiliriz; ehlikeyiflerin ateşli figürlerine, absenta içenlere?

Ayrıca estetik ifadenin bu çok önemli dirilişinde kendi payımıza düşeni de yapacağız: gelenek, akademizm ve hepsinin üstünde mide bulandırıcı akli tembellik ile tuzağa düşürülmüş oldukları halde sahte bir modernite duvarı arkasında saklanmakta direten tüm sanatçı ve kurumlara savaş ilan ediyoruz.

İsyankâr bir kalabalıkla Roma'daki acınası haldeki kla-sisizmin mide bulandırıcı yeniden çiçek açışı için destek dolu alkışlarından dolayı gençliği de şiddetle kınıyoruz; Floransa'da uğruna gösteri yaptıkları hermafrodit arka-izmin nevrotik gelişiminden dolayı da; Milano'da satın aldıkları o 1948 yapımı yarı kör, yaya işler için de; dünyanın onlardan ibaret olduğunu zannettikleri Tori-no'daki o emekliye ayrılmış devlet memurlarının işleri için de; Venedik'te taptıkları bir grup fosilleşmiş simyacının kabuk bağlamış çöplük türlüsü yüzünden de... Tüm yapaylığın ve banalliğin-İtalya'nın dört bir yanındaki büyük saygı gören sanatçılarımızın çoğunun işlerini en derin küçümsememize değer hale getiren tüm o baştan savma ve basit tecimselliğin-karşısına dikileceğiz.

O halde çağ dışı kabuk bağlamışlar için tutulmuş restoratörleri def edin. Kronik ölü sevicilikleriyle yapmacık arkeologlara yeter! Kahrolsun eleştirmenler, o kendini beğenmiş pezevenkler! Kahrolsun hastalıklı akademisyenler ve sarhoş, cahil profesörler!

Bu gerçek bir dini kültün rahiplerine, bu eski estetik kanunların gardiyanlarına sorun bakalım, bugün Giovanni Segantini'nin işlerini nereye gidip görebilirmişiz. Sorun bakalım komisyonların yetkilileri neden Gaetano Previati'nin varlığından haberdar değillermiş. Sorun bakalım Medardo Rosso'nun heykellerini nerede görebilirlermiş ya da onlar yüzünden çaba ve sıkıntı dolu yirmi yıl harcamamış ama hala baba vatanlarını onurlandırmayı amaç edinmiş sanatçılarla azıcık da olsa kim ilgileniyormuş?

Bu paraları ödenen eleştirmenlerin savunulacak başka çıkarları var. Sergiler, yarışmalar, yapay ve asla tarafsız olmayan eleştiri İtalyan sanatını gerçek fahişeliğin kepazeliğine sürüklemektedir.

Peki ya sözde ‘uzman’ olanlara ne demeli? Boş verin hepsini. Bitirin işlerini! Portreciler, Janr ressamları, göl ressamları, dağ ressamları. Kırsaldaki tatillerinin bu iktidarsız ressamlarına çoktan yeter dedik biz.

Şehirlerin meydanlarını darmadağın eden ve mezarlıklarımıza saygısızlık eden tüm o mermer oymacıları kahrolsun! Kahrolsun vurguncular ve onların çeliklenmiş-betonarme binaları! Çalışkan dekoratörler, şarlatan seramikçiler, satılmış poster ressamları ve bayağı, aptal illüstratörler, hepsi kahrolsun!

İşte bunlar bizim **KARARLARIMIZ**:

Fütürizme olan heyecan dolu bir bağlılıkla, diyoruz ki:

1. Hem geçmişe olan bağlılığı hem de eskilere, bilgiçliğe ve akademik formalizme olan saplantıyı yıkacağız.

2. Taklidin tüm çeşitlerini tamamen geçersiz kılacağız.

3. Ne kadar cüretkâr, ne kadar şiddet dolu olsa da, orijinaliteye olan girişimleri yüceltececeğiz.

4. Tüm yenilikçileri susturmak için kullandıkları ‘delilik’ lekesine cesurca ve gururla karşı koyacağız.

5. Tüm eleştirmenleri gereksiz ve tehlikeli olarak göreceğiz.

6. Kelimelerin tiranlığına karşı çıkacağız: Rembrandt, Goya, Rodin… vs’nin işlerini yıkmak için kullanılabilen ‘Armoni’ ve ‘zevk’ ve diğer müphem ifadelere

7. Tüm bir sanat alanını geçmişte kullanılmış olan tüm temalardan ve konulardan temizleyeceğiz.

8 Günümüz dünyasını, muzaffer bilim tarafından devamlı ve muhteşemce dönüşüme sokulacak olan dünyayı destekleyecek ve yücelteceğiz.

Ölüler dünyanın derinliklerine gömülmelidir! Geleceğin eşiği mumyalardan temizlenmiş olacaktır. Yer açın gençliğe, şiddete, cüret edenlere!

Poesia (Milano) tarafından 11 Şubat 1910'da

bir broşür olarak yayımlanmıştır.

Umberto Boccioni, Carlo Carrà,

Luigi Russolo, Giacomo Balla,

Gino Severini

Fütürist Resim: Teknik Manifesto 1910

18 Mart 1910 günü, Torino'daki Chiarella Tiyatro-su'nun sahne ışıkları altında, ilk manifestomuzu üç bin kişilik bir kalabalığa-sanatçılar, yazarlar, öğrenciler ve diğerleri-duyurduk; akademik ve çokbilmiş aleladeliğe karşı, tüm o eskimiş ve kurtlanmış olana karşı hastalıklı tapınmalara karşı isyan duygumuzu, derinlerden gelen tiksintimizi, bayağılığa duyduğumuz kini gösteren şiddet-li ve müstehzi bir haykırıştı bu.

İşte o anda ve o noktada kendimizi F. T. Marinetti'nin bir sene önce Figaro sütunlarında uygulamaya soktuğu Fütürist Şiir hareketinde bağlayıverdik.

Torino savaşı bir efsane haline geldi. İtalyan sanatının dehalarını belirgin ölümden koruyabilmek için aldığımız fikirler kadar eleştirilere de maruz kaldık.

Ve şimdi bu zorlu mücadelede verdiğimiz geçici ara boyunca, Milano'daki Fütürist Salonumuzun da açıkça ortaya koyduğu resimde yenilenme hakkındaki progra-mımızı teknik bir kesinlikle kitlelere duyurmak için kalabalıkların arasından ortaya çıkıyoruz.

Doğruya karşı gittikçe büyüyen ihtiyacımız, şimdiye değin anlaşıldıkları üzere artık Form ve Renk ile tatmin olamıyor.

Tuval üzerinde üreteceğimiz jestler artık evrensel dinamizm içerisinde sabitlenmiş birer *hareket* olmamalı-dırlar. Kısacası *dinamik duyum*un ta kendisi olmalıdırlar.

Gerçekten de, her şey hareket eder, her şey ilerler, her şey hızla değişir. Bir görüntü gözlerimizin önündeyken asla hareketsiz değildir, ama düzenli olarak görünüp gözden kaybolur. Bir görüntünün retina üzerindeki devamlılığından dolayı, hareket eden nesneler düzenli sıklıklarla kendilerini çoğaltırlar; formları bu çılgınca hız içerisinde süratli titreşimlercesine değişir. Bu nedenle koşan bir atın dört bacağı yoktur, aksine yirmi bacağı vardır ve hareketleri de üçgenseldir.

Sanattaki her şey konvansiyoneldir. Resimdeki hiçbir şey mutlak değildir. Dünün ressamları için gerçek olan şey bugün bir yalandan öteye geçememektedir. Biz diyoruz ki, örneğin, bir portre örnek alındığı kişi gibi olmamalı ve ressam tuvaline aktaracağı manzaraları kendi içerisinde taşımalıdır.

Bir insan figürü çizmek için onu çizmemelisiniz; onu çevreleyen atmosferinin tamamını bir bütün olarak ifade etmelisiniz.

Uzay artık var olmaz; elektrikli lambaların parıltısı altındaki yağmurun sırılsıklam ettiği kaldırım derinleşir ve dünyanın merkezine doğru bir yarığa dönüşür. Güneşle aramızda binlerce millik bir mesafe vardır; yine de hemen önümüzde duran bir ev güneş dairesinin içine sığabilir.

Keskinleşmiş ve çoğaltılmış duyarlılıklarımız çevrenin karanlık belirtilerinin içerisine sızmışken, kim hala bedenlerin donukluğuna inanabilir? Yaratımlarımızda ikiye katlanmış görme yetimizin röntgen ışınlarına benzer sonuçlar verdiğini neden unutalım ki?

Binlercesi arasından seçilmiş birkaç örnek vermek, kanıtlarımızın doğruluğunu kanıtlama da oldukça yararlı olacaktır.

Hareket halindeki bir otobüste etrafınızda gördüğünüz on altı kişi sırayla ve aynı anda bir, on, dört, üç kişidir; hareketsizdirler ve sürekli yer değiştirmektedirler; gelir ve giderler, inip sokağa ilerlerler, güneş ışığı altında aniden yutulurlar ve geri gelip önünüze otururlar, tıpkı evrensel titreşimin sürekli sembolleriymişçesine.

Ne kadar sıktır ki konuştuğumuz kişinin yanağında sokağın sonundan geçmekte olan atı görmemişizdir.

Bedenlerimiz oturduğumuz kanepeleriz içine sızar ve kanepelerde vücutlarımızın içine işler. Otobüs geçtiği evlerden içeri dalar, dönüş yollarında ise evler kendilerini otobüsün yoluna atarlar ve onunla kaynaşırlar.

Resimlerin inşası bu nedenle aptalca bir şekilde gelenekselleşmiştir. Ressamlar bizlere bizlerin arkasına yerleştirilmiş nesneleri ve insanları

gösterdiler. Bundan sonra bizler izleyiciyi resmin merkezine koymalıyız.

İnsanoğlunun var olduğu her yerde olduğu üzere, açık görüşlü bireysel araştırmalar dogmaların değişmez kapalılığını ortadan kaldırmıştır, işte bilimin canlı akışı da en yakın zamanda resmi akademizmden ayırmalıdır.

Her ne pahasına olursa olsun hayata yeniden nüfuz etmeliyiz. Muzaffer bilim bugünlerde zamanımızın maddi ihtiyaçlarına daha iyi hizmet edebilmek için geçmişini sahiplenmeyi bıraktı; bizce de geçmişinden kurtulan sanat en azından içlerimizde var olan entelektüel ihtiyaçlara hizmet edebilir.

Yenilenmiş bilincimiz insanoğluna evrensel yaşamın merkeziymiş gibi bakmamıza izin vermiyor. İnsanın çektiği acıya duyduğumuz ilgi bize göre kasılımlı başlangıçlarla renklerin en güzel ifadelerini veren elektrikli bir lambanın çektiği acıya duyduğumuz ilgiyle eşit düzeydedir. Modern kıyafetlerin çizgilerindeki ve katlarındaki uyum, nü ve çıplağın eski ustaların duyumlarına yaptığı duygusal ve sembolik etkinin aynısını şimdi bizlere yapmaktadır.

Fütürist bir resmin alışılmadık güzelliklerini anlamak ve tasavvur edebilmek için, ruh saflaştırılmalıdır; göz kültür ve eskiye düşkünlük örtüsünden kurtarılmalıdır, öyle ki sonunda tek ve biricik standart olarak müzelere değil de Doğaya bakabilsin.

Bu sonuç elde edilir edilmez, kahverengi tonlarının tenimizin altında yer almadığını kabul edeceğiz; sarının etimizin üzerinde parladığını, kırmızın ışıldadığını, yeşilin, mavinin ve morun onlarla birlikte anlatılmaz güzelliklerle, okşayarak ve şehvetle dans ettiğini keşfedeceğiz.

Yaşantımız renklerle uğraşan insanlar olarak bizlerin algılarını kat kat artırdığına göre, insan yüzünü hala pembe olarak görmek nasıl olabilir de mümkün kalabilir? İnsan yüzü sarıdır, kırmızıdır, yeşildir, mavidir, mordur. Bir mücevherci dükkânının vitrinini seyreden bir kadının yüzü onu büyüleyen mücevherlerin o prizmatik alevlerinden daha yoğun ve daha canlıdır.

Resme karşı olan hislerimizin fısıldanma zamanı geldi geçti. Artık gelecekte bunların şarkılarını söylemeyi ve sağır edici ve muzaffer süslerle tuvallerimizin üzerinde yankılatmayı diliyoruz.

Yarı karanlığa alıştırılmış olan gözleriniz çok yakında daha parlak ışıklar için açılacak. Resmetmemiz gereken gölgeler seleflerimizin ışıklarından daha parıltılı olacak ve müzelerde onlarınkilerin hemen yanı başında duran resimlerimiz en karanlık geceyle kıyaslandığında kör eden gün ışığı gibi parlayacak.

Özetle diyoruz ki bugün resim Divizyonizm olmadan var olamaz. Bu isteyerek öğrenilecek ve uygulanacak bir süreç değildir. Modern ressam için Divizyonizm, önemli ve gerekli olduğuna inandığımız *mütemmim bir cüz* olmalıdır.

Sanatımız belki de bozulmuş ve çökmüş bir düşünce olmakla suçlanacak. Ama buna sadece, tam tersine, yüzlerce kez daha büyük yeni bir hissiyatın ilkelleri olduğumuzu ve sanatımızın spontanlık ve güç ile zehirlenmediğini söyleyerek cevap verebiliriz.

BİZ DİYORUZ Kİ:

1. Tüm taklit formları küçük görülmeli, tüm özgünlük formları yüceltilmelidir.

2. Rembrandt'ın, Goya'nın ve Rodin'in işlerini yıkmanın kolay olmasının yardımıyla, çok elastik ifadeler olan 'ahenk' ve 'zevk sahibi' terimlerinin tiranlığına karşı çıkmak çok büyük önem arz etmektedir.

3. Sanat eleştirmenleri gereksiz ve zararlıdırlar.

4. Daha önce ulanılmış tüm konular çelikten, gurudan, ateşten ve hızdan oluşan yaşamlarımızı ifade edebilmek amacıyla ortadan kaldırılmalıdır.

5. Tüm yenilikçileri küçümseme amacı güden 'çılgın' ismi bir onur unvanı olarak görülmelidir.

6. Mütemmim cüz, aynen şiirdeki serbest vezin ve müzikteki çok seslilik gibi resimde mutlak bir gerekliliktir.

7. Evrensel dinamizm dinamik bir hissiyat olarak resmin içine işlemelidir.

8. Doğayla bir olma yolunda, ilk önemli öğe içtenlik ve saflıktır.

9. Hareket ve ışık bedenlerin maddiyatını yok etmektedir.

BUNLARA KARŞI SAVAŞIYORUZ:

1. Modern resimlerden zamanın patinasının elde etmeye teşebbüs edildiği zift gibi kara boyamalara karşı.

2. Düz boyanmış resimlerin üzerine çöken, Mısırlıların lineer tekniklerini taklit ederek resmi hem çocukça hem de grotesk bir zayıf senteze indirgeyen yapay ve ilkel arkaizme karşı.

3. Daha öncekilerden bile daha fazla rutine bağlı ve basmakalıp kalan yeni akademiler kuran ayrılıkçılar ve bağımsızlar tarafından ortaya konulan sözde geleceğe ait olma iddialarına karşı.

4. Edebiyattaki zina kadar iç bulandırıcı ve yeknesak olan, resimdeki çıplaklığa karşı.

Bu son noktayı açıklamayı istiyoruz. Bizim gözümüzde hiçbir şey ahlaksız değildir; bizim savaştığımız çıplaklığın monotonluğudur. Bize konunun hiçbir şey olduğu ve her şeyin onu kullanış şeklinde yattığı söylendi. Bunda bir sorun yok, bunu kabul ediyoruz. Ancak elli yıl önce şüphe edilemez ve mutlak olan bu doğruculuk, çıplaklığa gelince bugünün şartlarında geçerliliğini yitirmiştir, çünkü metres-lerinin vücutlarını ifşa etme tutkusundaki sanatçılar Salon-ları ahlak dışı ve Zaralı et silsileleri haline getirmişlerdir!

On yıl için, çıplaklığın resimden tamamen çıkarılmasını talep ediyoruz.

11 Nisan 1910 tarihinde bir broşür olarak

Poesia'da (Milano) yayımlanmıştır.

Anton Giulio Bragaglia

Fütürist Fotodinamizm 1911

Başlangıç olarak söylemek gerekirse, Fotodinamizm kronofotografide olduğu gibi fotoğrafa uygulanabilen bir yenilik olarak yorumlanamaz. Fotodinamizm, bugünün her türlü tasvirsel amaçlarına oldukça karşıt idealleri başarmayı hedefleyen bir yaratımdır. Fotoğrafçılıkla, sinematografiyle ve kronofotografiyle bağdaştırılabilirse, bu sadece kökleri onlar gibi, ortak bir alan yaratan teknik manada, fotografik bilimin geniş alanında yer aldığı için olabilir. Hepsi de kameranın fiziksel özelliklerini temel almaktadır.

Bizler kesinlikle sinematografinin ya da kronofoto-grafinin amaçları ve karakteristikleri ile meşgul değiliz. Çoktan açılıp analiz edilmiş olan hareketin tam ve kesin yeniden kurulumu ile ilgilenmiyoruz. Biz hareketin sadece hala farkındalığımızda çarpan hatıraları, hissiyatı üreten kısmıyla alakalıyız.

Gerçekliğin kati, mekanik, soğuk yeniden yaratımını yadsıyor ve bundan kurtulmak için büyük dikkat gösteriyoruz. Bu husus sinematografi ve kronofotografi için en önemli nokta olmasına rağmen, bizim için zararlı ve negatif bir öğedir. Sıra onlara geldiğinde yörüngelerini hatırlamaktadırlar ki bizim için en önemli nokta budur.

Buna bağlı olarak sinematografinin sorusu soru tamamıyla aptalcadır ve sadece iddiamıza karşı olan kara bir cahillik tarafından güdülenen yapay embesilce bir akli yapı tarafından sorulabilir.

Sinematografi hareketin şeklini izlemez. Onu, ritim için hiçbir estetik kaygı duymadan parçalayarak ve bozarak, mekanik bir keyfilikle, hiçbir kurala bağlı kalmadan parçalara ayırır. Böylesi kaygıları tatmin etmek onun soğuk mekanik gücünde yoktur.

Bunun yanı sıra, sinematografi asla hareketi tahlil etmez. Hareketi tam olarak detaylarıyla tahlil eden Fotodina-mizmin oldukça aksine hareketi film şeridinin karelerine böler. Ayrıca sinematografi aynı şekilde hareketi sentezlemez de. Sadece, bu devamlılık arz eden ve sabit bir akımda aktığı

halde zamanla uğraşan bir süreölçer gibi çoktan soğuk bir şekilde parçalanmış olan gerçekliğin parçalarını yeniden bir araya getirir.

Fotoğraf da aynı şekilde farklı bir alandır; gerçekliğin mükemmel anatomik çoğaltımında yararlıdır; *kendiliklerinden* sanatsal, araştırmalarında bilimsel olan ama yine de her zaman sanata karşı doğrultulan bizim amaçlarımıza tamamıyla karşıt amaçlar için gerekli ve kıymetlidir.

Ayrıca hem fotoğraf hem de Fotodinamizm açıkça ayrılmış kendi tekil vasıflarına sahiptirler ve önemlerinde, yararlılıklarında ve amaçlarında çok farklıdırlar.

Tek bir fotoğraf klişesinde ya da devamlı bir film şeridinde yürütülen bir sinematografi formu olan Marey'nin sinematografisi de, çoktan taranmış ve enstantanelere bölünmüş olan hareketi parçalayacak kareler kullanmasa bile, yine de aksiyonu böler. Enstantane görüntüler, sinematog-rafininkilerle kıyaslandığında çok daha uzaktadır, daha azdır ve daha bağımsızdır, öyle ki buna da bir tahlil denemez.

Aslına bakacak olunursa, Marey'nin sistemi örneğin jimnastik öğretiminde kullanılmaktadır. Bir adamın sıçrayışını takip eden yüzlerce görüntüden kaydedilmiş çok azı genç öğrenciye bir sıçrayışın temel aşamalarını açıklamak ve öğretmek için yeterlidir.

Bunlar, eski Marey sistemi, jimnastik ya da başka uygulamalar için yeterli olabildiği halde, bizim için değildir. Uç derecede katı anlık beş çekim ile bırakın *hissiyatı*, hareketim *çoğaltımını* bile elde edemeyiz. Kronofotografinin hareketi yeniden oluşturmadığını ya da bu hissi vermediğini bildiğimizden, konuyla alakalı tartışmayı sürdürmek, tıpkı Fotodinamizmi sinematografi ile karıştırmakta ısrar edenler gibi belirli derecede zarif bir kötü niyet ile onu krono-fotografi ile birlikte tanımlayanlar olduğundan, konunun vurgulanmaya değer olması hususu dışında nafile olacaktır.

Marey'nin sistemi, o halde, hareketi amacına en iyi şekilde hizmet eden temel ilkeleri açısından ele alır ve o noktada dondurur. Bu nedenle de bir seri anlık fotoğraftan eşit düzeyde tüme varılacak bir teoriyi tanımlar.

Benzer şekilde, farklı konulara ait oldukları söylenebilir; çünkü evrenin bir kısmı yerinden çıkarıldıysa, hiçbir bağlantı birleşmez ve çeşitli görüntüleri birleştirmez. Bunlar *fotografiktirler*, *o anlıktırlar* ve bir nesneden *daha fazlasına* aitlermiş gibi görünürler. En kaba hatlarıyla söylemek gerekirse, kronofotografi üzerinde sadece çeyrek saatlerin gösterildiği bir saate, sinematografi üzerine ayrıca bir de dakikaların da işlendiği bir saate ve Fotodinamizm de üzerinde sadece saniyelerin de işlenmediği ayrıca saniyeler arasındaki boşluklarda *hareketler arası* bölümlerin de işaretlendiği bir üçüncü saat ile kıyaslanabilir. Bu hareketin neredeyse sonsuz küçük hesaplaması haline gelecektir.

Aslında bizlerin içinde ve uzayda yaşadıkları hıza ve var oluşlarının temposuna bakarak yapılan araştırmalarımızda, görüntülerim gücü açısından orantılı bir görüntü elde edilmesi olanaklıdır.

Bir hareketin hızı büyüdükçe, Fotodinamizim ile kaydedilen iz daha az yoğun ve daha az geniş olacaktır. Bundan da, daha yavaş hareket ettikçe daha kolay cisimleştirilebileceği ve daha az tahrif olacağı anlaşılmaktadır. İmaj ne kadar tahrif olursa, gerçekliği de o kadar azalır. Bu şekilde Yunanistanlıların kendi güzellik tipleri yaratmak için yaptıkları araştırmalarında izledikleriyle aynı devrimsel tahrif etkisiyle kişiliğinden uzaklaştıkça ve *tip*e yaklaştıkça, daha ideal ve lirik olacaktır.

Kronofotografinin –henüz gelişmemiş ve iptidai sinema-tografi-fotografik mekanikliği ile Fotodinamizmin bu meka-niklikten uzaklaşmaya doğru olan, kendi idealini izleyen ve daha önce gelmiş olanların (her ne kadar bizler hareket ile alakalı kendi bilimsel araştırmalarımızı üstlenmeyi teklif ediyor olsak da) amaçlarına tamamıyla karşıt olan temayülü arasında bariz bir fark vardır.

Fotodinamizm, hareketi büyük bir istek ve büyük bir etki ile tahlil eder ve sentezler. Bunun nedeni, gözlem için parçalanmaya başvurmak zorunda olmamasından ve bir hareketin devamlılığını, örneğin, değişen ruh hallerinin ifadelerini değil ama aynı zamanda ifadenin ani dönüşümü ile sonuçlanan ani hacim değişimlerini de bir yüzeyde izlemek için, fotoğrafın ve sinematografinin asla beceremediği kaydetme gücüne sahip olmasından kaynaklanmaktadır.

Bir bağırış, trajik bir duraklama, bir dehşet ifadesi, tüm bir evre, mükemmel bir dramanın bütün bir dışsal açılımı tek bir iş ile ifade edilebilir. Ve bu sadece geliş ya da gidiş -kronofotografide olduğu üzere sadece ara evrelere de- noktalarına uygulanmaz, ama devam ederek, başlangıçtan sona doğru uygulanır, çünkü bu şekilde, daha önce de söylediğimiz gibi, bir hareketin hareketler arası evreleri de ayrıca yardıma çağrılabilir.

Aslında, hareketin evrimi ve biçimi ile ilgili bir araştırma söz konusu olduğunda, bir hareketi tahlil etmenin mutlak bir yolu var olmadığına göre (kronofotografinin iptidai işlerini daha önce incelemiştik), Fotodinamizmin eksiksiz ve esaslı olduğunu beyan ediyoruz.

Böylece de-anatomi çalışmaları her daim bir sanatçı için çok önemli olmuştur- şimdi bedenlerin bıraktığı izlerin ve hareket içerisindeki dönüşümlerinin bilgisi hareket ile ilgilenen bir ressam için vazgeçilmez olacaktır.

Bir resmin kompozisyonunda, sanatçı tarafından gözlemlenen optik etkiler yeterli değildir. Etkinin önemli özellikleri ve nedenleri hakkında kesin bir analitik bilgi de çok büyük önem arz etmektedir. Sanatçı böylesi analiz ve tahlilleri nasıl sentezleyebileceğini bilebilir, lakin böylesi bir sentez aşamasında iskelet ile tam ve neredeyse soyut analitik öğeler de var olmalıdır. Bunlar sadece Fotodinamizmin bilimsel yönleri ile görünür hale getirilebilirler.

Aslında, her ritim sonsuz sayıda titreşim miktarından müteşekkil olduğundan, her titreşim sonsuz minör titreşimlerin ritmidir. İnsan bilgisi şimdiye kadar hareketi *genel ritmi* ile düşünüp tasavvur ettiğinden, sonuç olarak deyim yerindeyse bir hareket cebri üretilmiştir. Bu da *basit* ve *mahdut* olarak düşünülmüştür (bkz. Spencer: *Temel İlkeler – Hareketin Ritmi*). Ancak Fotodinamizm bunu *hareketin sonsuz küçük hesaplaması* mertebesine çıkararak, *karmaşık* olarak ele almış ve sunmuştur (son işlerimize bir göz atınız, örneğin *Marangoz*, *Yay*, *Değişen Pozisyonlar*).

Gerçekten de, örnek olarak bir sarkacın hareketini, hızını ve temposunu iki orthogonal yayla bağlantılandırma suretiyle temsil ediyoruz.

Sürekli ve sonsuz sinüs dalgası formunda bir eğri elde edeceğiz.

Ama bu teorik bir sarkaca, soyut bir hadiseye uygulanmaktadır. Somut bir sarkaçtan elde edeceğimiz sunum teorik olandan farklı olacak ve daha uzun ya da daha kısa (ama her zaman *sonlu*) bir süre sonunda duracaktır.

Her iki durumda da böylesi hareketleri temsil eden çizgilerin devamlı oldukları ve görüngünün gerçekliğini betimlemedikleri ortadadır. Gerçekte, bu çizgiler birlik noktasının direnci tarafından tanıtılan sonsuz sayıdaki minör titreşimlerden müteşekkil olmalıdır. Bu, düz bir devamlılıkla değil ama sonsuz etkenin sebep olduğu düzensiz bir hat ile hareket eder. Şu anda özü, sentetik bir empresyonist olana göre daha analitik divizyonist bir değere sahip olduğunda bile (divizyonizm ve empresyonizmi felsefi bir mana da kullanıyoruz), *sentetik* bir sunum daha etkili bir durumdadır. Aynı şekilde gerçekçi hareketin sunumu, sentezde daha etkili olacaktır, çünkü özünde yapay bir doğaya nazaran daha fazla analitik divizyonist bir değere sahip olacaktır (örneğin *Marangoz*, *Yay*, vs.), öyle ki bu kendini sadece gelecekteki statik durumlarda ifade ettiği, inceden inceye interstatik olduğu anlarda bile böyledir (örneğin *Daktilo*).

Bu nedenle, tıpkı Seurat'ın resimlerindeki önemli siyah-beyaz Divizyonizm sorunu (etkinin sentezi ve araçların analizi) Rood'un bilimsel girişimleri tarafından ortaya atılmış olması gibi, hareket resimlemedeki etkinin sentezi ve araçların analizi olan hareketsel Divizyonizme olan bugünkü ihtiyaç da Fotodinamizm tarafından işaret edilmektedir. Ancak-ve bu çok dikkatlice not edilmelidir ki-bu analiz hemen algılanabilir değil, sonsuz, derinlikli ve hassastır.

Bu sorun; anatominin statik canlandırmada önem arz ettiği gibi, bir hareketin anatomisinin de hareketin sunumunda vazgeçilmez bir öğe olduğunun gösterilmesi ile zaten ortaya konmuş durumdadır. Böylece hareket halindeki bir nesnenin sunumu için aynı nesnenin otuz farklı görüntüsüne ihtiyaç duyulmayacak, ama *mevcut* figür azalmış görünürken *sonsuz kat çoğaltılmış ve genişletilmiş* olarak sunulmuş olacaktır.

Fotodinamizm, o zaman, hareket eden gerçekliğin inşasında olumlu verilerden sonuçlar elde edebilir; tıpkı fotoğrafın kendi olumlu sonuçlarını statik gerçeklik küresinden elde ettiği gibi.

Gerçekliğin hali ne durumda olursa olsun onu ilgilendiren kısmını karakterize eden formlar ve birleşimler arayışındaki sanatçı, Fotodinamizm açısından, iş gerçekliğin dinamik bir sunumuna geldiğinde, araştırmalarını ve sezgilerini işler hale getirecek bir deneyim silsilesi oluşturabilir. Zaten, herhangi gerçek bir hareketin gelişimini sanatsal bir idraka bağlayan sağlam ve önemli ilişkiler tartışılmaz ve kesin oldukları gibi gerçeklikle olan resmi benzerliklerinden de bağımsız haldedirler.

Sadece sanatsal idrak ve gerçekliğin sunumu arasında değil, aynı zamanda sanatsal idrak ile uygulama arasında da yer alan bu önem arz eden akrabalık bir kere yerine oturtulduktan sonra, dinamik sunumun esaslı bir araştırmaya koyulmuş sanatçıya ne kadar çok bilgi sunabileceğini fark etmek de çok kolay olacaktır.

Bu yolla genel olarak ışık ve hareket, hareket gibi davranan ışık ve bu nedenle ışığın hareketi Fotodinamizm'de ifşa edilmektedir. Işık görüngüsünün müphem doğası gereği, ressamın hareketler arası durumlarda ne olduğunu bilebilmesi ve *bireysel hareketlerin hacminden* haberdar olması ancak Fotodinamizm ile gerçekleşebilir. Bunları anlık detaylarla tahlil edebilecek ve uçan bir figürün estetik değerindeki, hareket üzerinde sonuçlanan demateryalizasyon ve ışığa göre değişen, artışı ya da azalışı bilir hale gelecektir. Sanatçı, arzulanan sentezi cisimleştirecek sanat eserinin inşası için gerekli öğelere sadece Fotodinamizm ile sahip olabilir.

Bununla ilgili olarak heykeltıraş Roberto Melli, kendi fikirlerini paylaştığı mektubunda şöyle diyordu: 'Fotodina-mizm, sanatçının bilincinde canlı bir izlenim yaratmaya başlayan hareket ile alakalı bu yeni araştırmalar esnasında, Fotodinamizm fiziksel müphemliğinden çok farklı bir fiziksel ve mekanik görüngü olan resim sanatı tarafından işgal edilmiş olan yeri geri almalıdır. Geçmişin sanatı için yeni estetik akımlar ne ifade ediyorsa, Fotodinamizm de resim için aynı şeyi ifade etmektedir.' . . .

Şimdi, sinematografi ve Marey'nin eşit düzeydeki sistemi nedeniyle izleyici ansızın bir durumdan diğerine sürüklenmektedir, bu nedenle de aksiyonun hareketler arası durumlarıyla ilgilenmemekte ve hareketi oluşturan durumlara karşı sınırlı kalmış durumdadır; fotoğrafla ise sadece bir anlık durumu görebilmektedir. Ancak bir evre ile diğeri arasında neler olup bittiğini hatırlayan Fotodinamizmle, işler insani şartları

müphemleştirmekte ve *hareketin müphem fotoğrafları* haline gelmektedirler. Bu sebepten ötürü, bir noktadan izlenmiş aksiyonlarla bugünün mümkün olan yollardan daha etkili bir şekilde hareketleri somut bir biçimde gözler önüne serecek, ama aynı zamanda yapılmış oldukları zamana göre göreceli kılacak bir makine tasavvur ettik. Kendilerini yörüngeye çevirecek hareket ve ışığın telkin ettiği çarpılma ve tahrip tarafından idealize edilmiş olacaklardır.

Bundan da, bize Fotodinamik işlerimizde yer alan görüntülerin belirsiz ve ayırt edilmelerinin zor olduğunu söylediğinizde, Fotodinamizmin saf bir karakteristiğini ifade ettiğiniz sonucu çıkmaktadır. Fotodinamizm için, görüntülerin kendileri kaçınılmaz bir biçimde harekete dönüştüklerinden, görüntüleri çarpıtılmış bir şekilde kaydetmek doğrudur ve asıl istenen de zaten budur. Bunun yanında amacımız, sinematografi, fotoğraf ve kronofotografi mekanik bir katiyet ve soğukluk ile kopyalamakla ilgilendiklerinden, azimle gerçeklikten uzaklaşmaktır.

Her şey hareket içerisinde demateryalize edilirken derinlerinde güçlü bir doğruluk iskeletine hala sahip olarak idealize edildiklerinden, işte o *her şeyin içerisindeki içsel özü arıyoruz*: *saf hareketi; ve her şeyi hareket halinde görmeyi tercih ediyoruz*.

Bizim amacımız bu. Ve bu suretle fotoğrafı bugün güçsüzce ulaşmaya çabaladığı yüksekliklere çıkarmayı deniyoruz, çünkü gerçekliğin birebir çoğaltılmasına uygun olma kıstası nedeniyle fotoğraf, böylesi bir yükseliş için büyük önem taşıyan öğelerden mahrum durumdadır. Ayrıca, hiç şüphe yok ki, o gülünç ve zalimce olumsuz öğenin, yani aslında gülünç bir anlamsızlıktan başka bir şey olmamasına rağmen büyük bir bilimsel güçmüş gibi sunulan anlık pozların boyunduruğu altına girmiş haldedir.

Ama hareket ile ilgili bilimsel analizin lafının geçtiği her yerde-ki bu hareketteki deformasyonunun araştırılması için gerçekliğin çoğaltılması da olabilir-sadece bir değil, bir harekete uygulanan tüm değerlerin bir skalasına sahip olmuş oluyoruz. Bu fikri tekrarlıyoruz, ısrar ediyoruz, bizim için önemli olan dışsal ve içsel özelliklerin takıntılı bir gösterimiyle kesin şekilde tasdikleyinceye değin hiçbir tereddüde ve yorgunluğa düşmeden ona sarılıyor ve bu düşünceleri empoze etmeye çalışıyoruz.

Ve şüphe götürmez bir şekilde biliyoruz ki, *varlıkların çoğaltılması* yoluyla, herhangi bir gerçeği daha baskın kişiliklerle zenginleştirebilecek olan *değerlerin çoğaltımı*nı da başarmış olacağız.

Bu yolla eğer hareketin temel prensiplerini tekrarlarsak bir dansçı figürü- yarı havada, bir ayağını oynatmakta olan-kendi yörüngesine sahip olmadığında ya da dinamik bir hissiyat sunmadığında dahi, bir hareketi oluşturan durumlardan birindeki tekil donuk bir figüre kıyasla bir dansçıya daha çok benzeyecek, dans ediyor hissini daha çok verecektir.

Bu nedenle resim, konunun özü tarafından istila edilip ele geçirilebilir. Kendi değerleri ile halkı ele geçirip ona musallat olduğu ölçüde konu tarafından takıntılı hale getirilebilir. Alakasız bir halkın kendi eğlencesi için kontrolünü eline alabildiği pasif bir nesne olarak var olamaz. Olağan gerçekliğe fazlasıyla bağlı tüm görüntülerin ortak özelliği olan yavan özellikler sayesinde kolay olmasa da, kendi aşırı özgür özünü kamuya empoze eden aktif bir şey olacaktır.

Kendi hacimlerinde çoğaltılmış gerçeklik ve bunların lirik plastik hissiyatının çoğaltılması hakkındaki çalışmayı bir adım öne taşımak için, arkadaşlarımız çoğuna anlattığımız mekanik anlamda oldukça özgün bir araştırma metodu düşündük.

Ama her ne olursa olsun, şu anda yörüngenin, hislerimiz üzerinde büyük bir büyülenme ortaya koyan hareketin sentezinin, hayatın baş döndürücü lirik ifade edilişinin, evrenin birlikte aralıksız titreştiği o muhteşem dinamik hissin canlı yakarışını araştırıyoruz.

Sadece güdülerin estetik dışavurumunu değil aynı zamanda hareket kendi mükemmel ve eksiksiz izini terk ettiğinde hissettiğimiz içsel, duyumsal, beyinsel ve fiziki duyguları da aktarmaya gayret göstereceğiz.

Arzulanan duyguların çoğaltılması için gerekli etkenleri diğerlerine sunabilmenin yolu budur çünkü.

Ve Fotodinamizmde var olan tüm güdüleyici sanatsal değerlerin temel aldığı bir hareketin *içi* hakkındaki şu anki araştırmalarımızda bunlarla ilgilidir.

Resim var olduğuna göre, fotografik yöntemlerle böylesi araştırmaların yürütülmesinin bir gereği olmadığına inananlara şunu belirtmek istiyoruz ki, resimle yarışması engellense de tamamen farklı alanlarda çalışıyor olsalar da fotoğraf biliminin yöntemleri, kendisini tüm o diğer eski sunum yöntemlerine kıyasla hayatın evrimine karşı daha fazla sempati besleyerek ve hevesle yaklaşarak ortaya koyma hususunda çok süratli, çok verimli ve çok güçlüdürler.

İlk defa 1 Temmuz 1913 tarihinde

Bir ilan olarak Lacerba'da (Floransa) zikredildi.

Umberto Boccioni, Carlo Carrà,

Luigi Russolo, Giacomo Balla,

Gino Severini

Kamuya Eserlerini Sergileyenler 1912

Bizler, hiç böbürlenmeden, daha önce Paris'te gerçekleştirilip şimdi de Londra'ya getirilmiş olan ilk İtalyan Fütürist Resim Sergisinin şimdiye kadar Avrupa'nın muhakemesine sunulmuş en önemli İtalyan resim sergisi olduğunu beyan ediyoruz.

Bizler genç ve sanatımız şiddetle devrimci olduğu için.

Teşebbüs ettiğimiz ve başardığımız şey, ki bunu yaparken çevremize çok sayıda yetenekli taklitçiler ve bir o kadar da yeteneği olmayan eser hırsızlarının toplanmasına neden oldu, ustaları Picasso, Braque, Derain, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote… vs. tarafından liderlik edilen Fransız Kübistleri, Sentetikler ve Post-empresyonistler tarafından takip edilenden farklı ama bir şekilde de paralel bir yol boyunca ilerleyerek, resimde Avrupalı hareketin başına yerleştirdi.

Sanatsal tecimsellik için övgüye şayan bir küçümseme ve akademizme karşı kuvvetli bir nefret sergilemiş olan bu ressamların kahramanlıklarına hayranlık beslerken, kendimizi onların sanatlarına karşı olarak hissediyor ve bu karşıtlığı beyan ediyoruz.

Nesneleri hareketsiz, donuk ve doğanın tüm o statik yönleriyle resmetmeye ısrarla devam ediyorlar; Poussin'in, Ingres'in, Corot'nun geleneksellikçiliklerine tapıyorlar, yaşlanıyorlar ve sanatlarını bizim gözlerimizde tamamen anlaşılmaz kalan ısrarcı bir geçmişe bağlılıkla felce uğratıyorlar.

Biz ise, tam tersine, özünde geleceğe ait olan bir bakış açısıyla, bir hareket stili, bizden önce hiç teşebbüs edilmemiş bir şeyi arıyoruz.

Yunanların ve Eski Ustaların örneklerinden uzakta durarak, bireysel sezgiyi övüyoruz; amacımız resmi uzun zamandır içinde can çekiştiği titrek belirsizlikten çekip çıkaracak tamamıyla yeni kanunlar belirlemek.

Arzumuz, yani resimlerimize mümkün olabildiğince somut bir yapı vermek, her ne olursa olsun bizi hiçbir geleneğe geri döndürüp oraya

bağlayamaz. Buna son derece ikna olmuş durumdayız.

Okullarda ya da stüdyolarda öğrenilen tüm doğrular bizim için lağvedilmiştir. Ellerimiz her şeye yeniden başlayabilmek için yeterince özgür ve yeterince saftır.

Fransız yoldaşlarımızın estetik bildirgelerinin çoğunun bir çeşit maskelenmiş akademizm sergiledikleri su götürmez bir gerçektir.

Resimde konunun mükemmel derecede önemsiz bir değere sahip olduğunu beyan etmek için Akademiye dönüş değil midir bu?

Bizler, tam tersine, tamamıyla modern bir hissiyatın başlangıç noktası olmadan modern resmin olamayacağını beyan ediyor ve diyoruz ki *resim* ve *hissiyat*ın iki ayrılmaz kelime olduğunu ifade ederken hiç kimse bizi çelişkiye düşüremez.

Eğer resimlerimiz Fütürist ise, bunun sebebi tamamıyla Fütürist kavramların, etik, estetik, politik, sosyal, sonucu olmalarıdır.

Model resme lineer, küresel ya da kübik formlarla aktarılsa bile, poz veren bir modelle resim yapmak absürtlük ve akli bir ödleklik göstergesidir.

Model tarafından tutulan nesnelerden ya da çevresinde düzenlenmiş şeylerden resmin manasını çıkararak, sıradan bir nü figüre alegorik bir önem verebilmek bizim görüşümüze göre gelenekçi ve akademik bir düşünce yapısının kanıtıdır.

Bu yöntem ki Raphael, Titian, Veronese ve Yunanlar tarafından uygulananlar ile büyük yakınlık göstermektedir, zorunlu olarak bizi rahatsız etmelidir.

Empresyonizmi reddederken, Empresyonizmi öldürmek için resmi eski akademik formlara geri döndüren mevcut reaksiyonu da kuvvetle kınıyoruz.

Empresyonizme karşı bir reaksiyon geliştirmek ancak onu aşarak mümkün olacaktır.

Bir şeyle onu ele geçirmiş bulunan resim kanunlarını kabullenerek savaşmak kadar anlamsız bir şey yoktur.

Tarz arayışının sözde *klasik sanat* ile sahip olabileceği bağlantı noktaları bizleri ilgilendirmiyor.

Diğerleri araştıracak ve hiç şüphe yok ki ne olursa olsun metotlara bir dönüş olarak görülemeyecek olan bu benzerlikleri ve klasik resim sanatının iletmiş olduğu görüşleri ve değerleri keşfedeceklerdir.

Birkaç örnek teorimizi daha da somutlaştıracaktır.

Sık sık *sanatsal* olarak adlandırılan o nü figürlerden birisi ile anatomik bir klişe arasında hiçbir fark görmüyoruz. Öbür taraftan, bu nü figürler ile bizim insan vücudu hakkındaki Fütürist idrakimiz arasında devasa bir fark bulunmaktadır.

Ressamların çoğunluğunun anladığı şekliyle perspektife verdiğimiz önem, onların bir mühendisin tasarımına verdikleri değerle aynı derecede önem taşımaktadır.

Sanat eserindeki ruh hallerinin eş zamanlılığı: işte bizim sanatımızın sarhoş edici amacı budur.

Yine örneklerle açıklamaya devam edelim. Odanın içerisinden görüldüğü şekliyle balkonda oturmakta olan birisini resmederken, manzarayı pencere çerçevesinin görünür kıldığı şeylerle sınırlandırmıyoruz; balkondaki adamın deneyimlediği görsel hissiyatların toplamını görselleştirmeye çalışıyoruz; caddedeki güneşlenen kalabalık, sağa ve sola yaslanan evlerin oluşturduğu çiftli sıra, çiçeklendirilmiş balkonlar… Vs. Bu da, çevrenin eş zamanlılığını vurgulamakta, bu nedenle de birbirinden bağımsız olan ve genel geçer mantıktan azat edilmiş nesnelerin alt üst edilmelerini ve parçalanmalarını, detayların dağılımını ve kaynaşımını ortaya koymaktadır.

Manifestomuzda ifade ettiğimiz gibi, izleyicinin resmin merkezinde yaşamasını sağlayabilmek için, resmin kişinin *hatırladıklarının* ve *gördüklerinin* bir sentezi olması gerekmektedir.

Sadece bir sahnenin kulisinin yaptığı gibi yapay bir şekilde sıkıştırılmış hayattan küçük bir kareyi değil, müdahil engellerin ötesinde kıpırdayan ve yaşan görünmezleri, sağımızda, solumuzda, arkamızda olanları ortaya koymalısınız.

Manifestomuzda ortaya konulup ifşa edilmesi gereken şeyin dinamik hissiyat olduğunu, yani her nesnenin kendine has ritmi, eğilimi, hareketi, ya da daha kesin bir ifadeyle içsel kuvveti olduğunu beyan etmiştik.

İnsanoğlunu hareketin ya da durgunluğun, neşeli bir heyecanın ya da vakur bir melankolinin farklı şartları ile değerlendirmek alışılageldik bir durumdur.

Unutulan şey ise tüm cansız varlıkların, hatları, sakinlikleri ya da çılgınlıklarıyla, üzüntü ya da neşe sergiledikleridir. Bu pek çeşitli eğilimler kendilerini oluşturan hatlara ağır bir durgunluğun ya da cisimsiz bir hafifliğin hissini ve karakterini katarlar.

Kendisini nasıl ayrıştıracağını hatlarından belli eden her nesne, kendi kuvvetlerinin eğilimlerini izler.

Bu tahlil sabit kanunlarla yürütülmemektedir ancak nesnenin karakteristik kişiliği ve ona bakan kişinin hislerine bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir.

Daha da konuşmak gerekirse, her nesne komşusunu etkiler, sadece ışık yansımaları ile değil (İzlenimci primitivizmin temeli), ayrıca resme hükmeden duygusal kanunu izleyerek (Fütürist primitivizmin temeli) hatların gerçek rekabeti ve yüzeylerin gerçek çatışmaları ile de.

İzleyicinin ruhu ile boyanmış tuvali harmanlayarak estetik duyguları şiddetlendirme arzusuyla, *izleyicinin ruhunun gelecekte resmin merkezine yerleştirilmesi gerektiğini* beyan etmiştik.

Resimdeki hareketliliğe katılmalı ama orada mevcut olmamalıdır. Bir isyanın evrelerini resmetseydik, kaldırdıkları yumrukları ile koşuşturan kalabalıklar ve atlıların gürültülü telaşını resmin genel şiddet kanunlarına uyarak, tüm çatışan kuvvetlere uygun hat demetleri ile tuvale aktaracaktık.

Bu kuvvet hatları izleyiciyi öylesine çevrelemeli ve alakadar etmelidir ki kendisini resimdeki kişiler ile mücadele etmeye zorlayacak bir hale gelmelidir.

Tüm nesneler, ressam Boccioni'nin *fiziksel transandantalizm* olarak tanımladığı durum ile uyum içerisinde, sezgilerimiz tarafından ölçümlenen devamlılık tarafından, yani *kuvvet hatları* tarafından sonsuzluğa doğru eğilim gösterirler.

İşte bu kuvvet hatlarını, sanat eserini gerçek resme dönüştürebilmek için çizmek mecburiyetindeyiz. Doğayı, bu nesneleri onlar tarafından hissiyatımızı etkileyen ritimlerin uzantıları ya da başlangıçları olarak tuvale taşıyor ve bu şekilde yorumluyoruz.

Bir figürün sağ omzunu ya da sağ kulağını bir resimde yeniden canlandırdıktan sonra, sol omzu ya da sol kulağı da canlandırmanın son derece gereksiz ve beyhude olduğunu düşünüyoruz. Sesleri değil ama titreşen aralıklarını çiziyoruz. Hastalıkları değil ama belirtilerini ve sonuçlarını çiziyoruz.

İddiamızı açıklamak için, müziğin evriminden yola çıkan bir mukayese yardımı ile daha ileri örnekler de verebiliriz.

Tamamen kararlı ve bu nedenle yapay olan dengesine göre geliştirilmiş güdüleri terk etmekle kalmıyoruz, ayrıca her güdüyü aniden ve isteyerek asla tam geliştirmediğimiz ama ilk, merkezi ya da son notaları aksettirdiğimiz bir ya da daha fazla başka güdülerle kesişir hale getiriyoruz.

Gördüğünüz üzere, biz de sadece çeşitlilik değil, birbirine karşıt olan ve buna rağmen yeni bir ahenk oluşturduğumuz kaos ve ritimlerin çatışması da var.

Bu nedenle ruh *hallerinin resmedilmesi* dediğimiz şeye varmış oluyoruz.

Çeşitli ruh hallerinin resimsel ifadesinde, dalgalanan ve artık eskitildiği üzere orada ve burada boş bedenlerin siluetlerine takılıp kalan dik çizgiler halsizlik ve cesaretsizlik ifade edebilir.

Dik ya da eğri olsun, birbirini çağırıp duran insanların aceleci jestlerinin özetleri ile karışmış haldeki kafası karışmış ve korkmuş çizgiler kaotik bir heyecanın hissiyatını ifade edecektir.

Diğer yandan, aceleci, hızlı ve hareketli, yüzlerin görünmeyen profillerini ya da gevrek ve geriye sekmiş manzara parçalarını zalimce ikiye bölen yatay çizgiler gitmekte olan kişilerin telaşlı hislerini verecektir.

Resmin hayati değerlerini kelimelerle ifade etmek hemen hemen imkânsızdır.

Halkın ayrıca, kişinin alışkın olmadığı estetik hissiyatları anlayabilmesi için, entelektüel kültürünü unutması gerektiği konusunda ikna edilmesi gerekmektedir, sanat eserini *asimile* etmek için değil, aksine kişinin kalbi ve ruhuyla *kendisini buna verebilmesi* için.

Resimde yeni bir çağ başlatıyoruz.

Bundan sonra en yüksek öneme ve en sorgulanamaz özgünlüğe ait düşünceleri gerçekleştireceğimizden eminiz. Diğerleri, aynı cüret ve kararlılıkla, sadece bir an için görebileceğimiz o zirveleri fethedecekler. İşte bu yüzden kendimizi *tamamen yenilenmiş bir duyarlılığın iptidaileri* olarak isimlendiriyoruz.

Halka sunduğumuz resimlerin pek çoğunda, titreşim ve hareket her nesneyi sonsuz kez çoğaltmaktadır. Bu nedenle *dört değil de yirmi ayağı olan at* hakkındaki ünlü beyanatımızı kanıtlamış olduk.

Birileri çıkıp da, resimlerimizdeki her hangi bir gerçekliğe uymayan ama içsel matematiğimizin yasalarına uyumlu olarak izleyicinin hislerini müzikal olarak hazırlayan ve geliştiren noktaları, çizgileri ve renklendirmeleri fark edebilir.

Bu yüzden dış manzaranın (somut) ve iç hislerin (soyut) arasında var olan anlayışı ve bağlantıları sezinleme arayışıyla, bir hissi hava yaratıyoruz. Görünüşe göre mantıksız ve manasız olan bu çizgiler, bu noktalar ve bu renklendirmeler bizim resimlerimizin gizemli anahtarlarıdırlar.

Hiç şüphe yok ki soyut içimizi somut dış ile birleştirecek ince bağları somut bir şekilde tanımlamak ve ifade etmek için aşırı bir arzu duymakla suçlanacağız.

Yine de, görmeyi öğrendikleri şekilde her zaman rutinin çarpıttığı gözlerle gören halka sınırsız bir anlama özgürlüğü bırakabilir miyiz?

Kendi yolumuzda ilerliyoruz, her geçen gün kendi içimizdeki ve resimlerimizdeki gerçekçi formları ve kendimiz ile halk arasında bir anlayış köprüsü inşa etmek için bize hizmet eden bariz detayları yok ediyoruz. Kitlelerin bizim muhteşem spritüel dünyamızdan keyif alabilmeleri için de, o dünyanın maddi hissiyatını veriyoruz.

İptidailiğimizin zalimce gerçekçi yönleri tarafından bizi sarmalayan kaba ve basit merakı cevaplıyoruz.

Sonuç: Fütürist resmimiz üç yeni resim kavramsal yaklaşımı ortaya koymaktadır:

1. Empresyonistlerin vizyonunca tercih edilen nesnelerin sıvılaştırılmasına karşıt olarak, bir resimdeki hacim sorununu çözen

2. Nesneleri, birbirinden ayırt etmemizi sağlayan ve nesnel şiirin tamamıyla yeni gücünden temin edilen kuvvet hatlarına göre aktarmamızı sağlayan

3. (Diğer ikisinin doğal sonucu olarak) bir resmin duygusal ambiyansını, her nesnenin çeşitli soyut ritimlerinin sentezini bugüne kadar bilinmeyen lirik bir resimsellikten kaynaklanarak veren

5 Şubat 1912

(Bu önsözde yer alan tüm fikirler ressam Boccioni'nin Roma'daki Circolo Internazionale Artistico'da 29 Mayıs 1911 tarihinde verdiği Fütürist Resim konulu konferansta geliştirilmiştir.)

Sergi katalogu,

Bernheim-Jeune Galerisi, Paris.

Umberto Boccioni

Fütürist Heykel Teknik Manifestosu 1912

Tüm Avrupa şehirlerinde görülebilecek anıtlardaki ve sergilerdeki tüm heykeller Fütürist gözlerimi bunlardan en derin tiksintiyle kaçıracak kadar zavallı bir barbarlık gösterisi, münasebetsizlik ve usandırıcı bir taklitçilik sunmaktadır!

Her ülkede heykel eski, miras kalmış bir aptalca formüller silsilesinin egemenliği altındadır; bu kör taklitçilik onu yapılabilir kılan korkunç vasıtalar tarafından cesaretlendirilmektedir. Latin ülkeleri, Belçika ve Fransa'da belirli bir ciddiyet ve yetenekle İtalya'da ise grotesk bir salaklıkla karşı konulmaya çalışılan Yunanların ve Michelangelo'nun o yüz kızartıcı ağırlığına boyun eğmiştir. Töton ülkelerinde, bir çeşit gotiklikten ve Berlin'de geri çevrilen ya da Münih'teki Alman akademisyenleri tarafından çıtkırıldım bir velveleyle kopyalanan Helen hayranı bir kendini beğenmişlikten başka bir şey bulamıyoruz. Öbür yandan, Slav ülkelerinde ise arkaik bir Yunan sanatı ile kuzeyli ve oryantal harikalar arasında ahenksiz bir çatışma bulunmakta. Karmaşık Asya detaylarının aşkınlıklarından Laponların ve Eskimoların çocuksu ve grotesk aşırı basitleştirme tutumlarına değin pek çok birikimin oluşturduğu şekilsiz bir yığıntı söz konusu olan.

Tüm bu heykellerde, gözü pek bir gelişmenin hissedildiği örneklerde bile, aynı eski tip yanlış anlaşılmaların devam ettirildiğini görüyoruz: sanatçı bir nüyü kopyalıyor ya da yontusal formun geleneksel konseptlerinin dışına çıkmadan modern hissiyata eşit bir stil bulacağına dair safça bir ikna olmuşlukla klasik heykeller üzerinde çalışıyor. Herkesin kısık sesle bahsettiği bu konseptler, 'güzellik idealleri' gibi sloganlarla birlikte, eski Yunanın ve ardılı olan çöküntü döneminin o muzaffer çağlarından asla ayrılamaz.

Binlerce heykeltıraşın kuşaklar boyunca nasıl olup da kendilerine yontu salonlarının neden sıkıntı ya da korku yarattığını, ya da tamamıyla terkedilmiş bırakıldığını sormadan kukla figürlerini yaptıklarını veyahut anıtların neden genel neşe ya da kavrayışsızlık eşliğinde dünyanın dört bir köşesindeki meydanları süslediğini anlamak imkânsızdır. Aynı durum

resimde yaşanmamaktadır, çünkü resim sürekli olarak devam eden bir yenilemedir. Bu modernizasyon süreci çok yavaş olsa da, günümüzün tüm heykeltıraşları tarafından reddedildiğinden tüm aşırmaya dayalı ve arınık işler için en iyi ve en açık hükmü sağlamaktadır.

Heykel bir mutlak gerçeği öğrenmek zorundadır: Mısırlılardan, Yunanlardan ya da Michelangelo'dan çalınmış olan öğelerle, şimdi, yaratmak ve kurmak dipsiz bir kovayla kuru bir kuyudan su çekmek demektir.

Eğer tüm özü günümüze taşınmamışsa, sanatta hiçbir yenilenme gerçekleşemez. Bu öz içsel arabeski oluşturan hatların ve kütlelerin vizyonu ve idrakinde yatmaktadır. Sanat sadece günümüz yaşantısının dışsal yönlerini yeniden üreterek zamanımızın bir ifadesi olamaz ve bu nedenle geçmiş ve şimdiki asrın sanatçıları tarafından anlaşıldığı şekliye heykel, devasa bir tarihe aykırılık arz etmektedir.

Heykel akademik çıplak konseptinin kabul edilmiş alanı içerisinde öğrenişmiş olan sınırlar nedeniyle gelişme gösterememiştir. Duygusal bir etki yaratmak üzere bir erkek ya da kadının tüm elbiselerini çıkarmasını isteyen bir sanat ölü bir sanattır! Resim kendi bindiği dalı kesmiş, insan figürü ve nesneler üzerinde aynı anda işleyen manzara ve çevre gerçeklerini kullanarak çalışma alanını genişletmiş ve derinleştirmiştir. Heykel de bu hatlar boyunca yeni ilham kaynakları bulabilir ve bu nedenle de tarzını yenileyebilir ve plastik yeteneklerini şimdiye değin barbarca bir aptallığın bizi bölünmüş ya da cisimsiz olduklarına-ve böylece de plastik formlarla ifade edilemez olduklarına- inandırdığı nesne çeşitlerine kadar genişletebilir.

Yaratmak istediğimiz nesneyi almalı ve çekirdeği ile başlamalıyız. Bu yolla görünmez ama matematiksel bir şekilde onu DIŞSAL PLASTİK SONSUZLUĞA ve İÇSEL PLASTİK SONSUZLUĞA bağlayan yeni yasaları ve yeni formları ortaya çıkarabiliriz. Bu yeni plastik sanat o zaman nesneleri bağlayan ve kesiştiren atmosferik satıhların alçıdan, bronzdan, camdan, ahşaptan ya da herhangi başka bir materyalden yapılmış bir ifadesi haline gelecektir. Bu vizyon, ki ben buna FİZİKSEL TRANSANDANTALİZM diyorum, plastik sanatlara bir nesnenin farklı

satıhları arasında şekilsel ve karşılıklı ilhamlar yaratan o benzeşir etkileri ve gizemli akrabalıkları sağlayacaktır.

İşte bu nedenle heykel nesneleri uzamdaki yerlerini hissi, sistematik ve plastik olarak göstererek yaşatmalıdır; artık hiç kimse bir nesnenin bir diğerinin başladığı yerde bittiğine ya da kıvrımlanmayan eğrilerin arabeski tarafından parçalanamayan ve ayrılamayan çevremizdeki herhangi bir şey olduğuna-bir şişe, bir araba, bir ev, bir otel, bir cadde- inanmıyor.

Heykeli yirminci yüzyıla taşımak için bugüne değin iki girişimde bulunulmuştur: biri stilin dekoratif yönü ile alakalıydı; diğeri ise sadece plastik yönüyle-materyallerle. İlki herhangi bir eşgüdümleyici teknik dehadan yoksun isimsiz ve düzensiz bir hareketti ve bina ticaretinin iktisadi gereklilikleri ile çok fazla sıkı fıkı olduğu için, sadece dekoratif olarak az ya da çok mimari, dekoratif motiflerin ya da kalıpların sentezlediği ve çerçevelediği geleneksel heykel parçaları üretebildi. Modernite iddiasındaki tüm evler ve apartman blokları bu türün mermer, çimento ya da dövülmüş metal şeklindeki denemeleri cisimlendirmektedir.

İkinci teşebbüs daha çekici, daha bağımsız ve daha şiirseldi; ama çok fazla yalnızdı ve eksikliklerle doluydu. Bir yasa formülasyonu ile sonuçlanabilecek herhangi bir düşünceler sentezinden yoksundu. Yeni bir sanat yapmak için ona coşkunlukla inanmak yeterli değildir. Nedeninizi savunmak ve sürece doğru bir kılavuz olarak hizmet edecek belirli kurallar koymaya hazırlıklı olmalısınız. İşte bu noktada bir İtalyan olan Medardo Rosso’nun, çevreden gelen ilhamlarının ve konuları ile bağdaştırdığı atmosferik bağlantılarının plastik sanatının sunumu ile tamamen yeni bir heykel alanı açmayı deneyen tek büyük modern heykeltıraşından bahsediyorum.

Günümüzün diğer üç büyük heykeltıraşından Constan-tin Meunier heykele taze hissiyatlar açısından hiçbir katkıda bulunmamıştır. Onun heykelleri neredeyse her zaman Yunan kahramanlığının ve liman işçisinin, denizcinin ve madencinin mütevazı atletikliğinin akılıca bir bileşkesidir. Onun plastik konseptleri ve heykelleri ile rölyeflerinin inşası, onun devrinden önce çok az önemsenen ya da sadece ortalama veya gerçekçi yorumlarla ele alınan konuları yaratmayı ve tanrılaştırmayı deneyen ilk

sanatçı olduğu gerçeğine rağmen, hala Parthenon'un ve klasik kahramanların dünyasına aittir.

Bourdelle'nin heykeli –bir soyut mimari formlar bütünü-neredeyse saf bir öfke olan bir tür sertlik gösterir. Onun mizacı amansızca tutkulu ve samimi deneycininkiyle aynıdır, ama maalesef kendisini belirli arkaik etkilerden ve Gotik katedrallerimizi inşa eden tüm o isimsiz duvar ustalarının örneğinden kurtarabileceğini bilmez.

Rodin'in akli çevikliği diğerlerinden çok daha büyüktür ve bu onun kendi Balzac portresinin Empresyonizminden *Calaisli Kasabalılar*'ının ve tüm diğer Michelangelo tarzı günahlarının belirsizliğine ilerlemesini sağlar. Heykeline eğer Michelangelo ve Donatello dört yüz yıl önce neredeyse aynı formu ele geçirmemiş olsalardı ya da kendisi bu yetenekleri tamamıyla yeni bir çeşit gerçeklik göstermek için kullanmış olsaydı iyi ve gerçekten modern olabilecek olan heyecanlı bir ilham, muazzam bir lirik şiddet verir.

Yani, bu üç büyük dehanın işlerinde değişik dönemlerden etkiler buluyoruz: Meunier için Yunan, Bourdelle için Gotik, Rodin için İtalyan Rönesans'ı.

Diğer yandan Medardo Rosso'nun işleri devrimci, modern, esaslıdır ve sadece gerekli şeylerle doludur. Onun heykellerinde kahramanlar ya da semboller yoktur, ama bir kadının ya da çocuğun alnındaki uzaya ait özgürlüğün ipucunu açığa çıkaran satıhlar ruhun tarihinde zamanımızınkinde var olduğu söylenene kıyasla çok daha büyük bir önem taşıyacaktır. Maalesef Empresyonistlerin deney gereksinimi Medardo Rosso'nun araştırmalarını hem yüksek hem de alçak bir rölyef türü ile sınırlamıştır. Bu da bize figürü, hala tanımlayıcı amaçlarla dolu olarak, geleneksel bir temelle, kendine has bir dünyaya ait bir şey olarak tasavvur ettiğini göstermektedir. Medardo Rosso'nun devrimi, çok önemli olmasına rağmen, dıştan gelen resimsel konseptlerden kaynaklanmakta ve satıhları oluşturma sorununu görmezden gelmektedir. Empresyonist fırça darbelerinin hafifliğini taklit eden bir başparmağın hassas dokunuşu işlerine şiddetli bir dolaysızlık hissi vermekte, ama bir sanat eserini evrenselliğin tüm öğelerinden mahrum eden bir hayattan kaçışı gerekli kılmaktadır. Sonuç olarak Empresyonist ressamlarla aynı özelliklere ve kusurlara kurban olmuştur; bizim kendi estetik devrimimiz onların deneylerinden

kaynaklanıyor olsa da, onunkilerle taban tabana zıt bir konuma doğru ilerlemek mecburiyetindeyiz.

Resimde olduğu gibi heykelde de, yenilenme HAREKET STİLİNİ aramadan yani Empresyonistlerin eksik, tesadüfî ve bu nedenle de analitik yaklaşımının sistematik ve nihai bir sentezini yapmadan mümkün olmamaktadır. Ve ışıkların titreşiminin bu sistemizasyonu ve satıhların bu yorumu, sadece kütlelerin inşası olarak değil ama aynı zamanda yontusal bloğun kendisinin de nesnenin var olduğu *yontusal çevre*nin mimari öğelerini içerdiği bir şekilde, temeli mimari olan Fütürist bir heykel oluşturacaktır.

Bu yolla ÇEVRE'ye ait bir heykel üretiyor olacağız.

Fütürist bir heykel örneği zamanımızda nesneleri oluşturan tüm o matematiksel ve geometrik öğeleri içerecektir. Ve bu nesneler açıklayıcı simgeler ya da müstakil dekoratif öğeler gibi bir yontuyla yan yana konulmayacaktır, ama yeni bir ahenk konseptinin yasasına uyarak bir bedenin kas yapısı hatlarının içerisinde hapsedilecektir. Bu şekilde, bir makinenin dişlileri bir teknisyenin koltukaltlarından kolay-lıkla ortaya çıkabilecek, ya da bir masanın hatları bir okuyucunun kafasını ikiye kesebilecek, ya da bir yelpaze gibi açılmış sayfalarıyla bir kitap okuyucunun midesi ile kesişebilecektir.

Geleneksel olarak bir heykel görünür olduğu yerin atmosferine göze batar ve göre göze çarpar; Fütürist resim bir figürdeki çizgilerin ritmik devamlılığı, arka planından izolasyonu, GÖRÜNMEZ ÇEVRELEYEN UZAM denen tüm bu eskimiş kavramların ötesine geçmiştir. 'Fütürist Şiir', şair Marinetti'ye göre, 'geleneksel ritimleri yok ettiğine ve serbest vezni yarattığına göre, şimdi de Latin sözdizimini ve anlatım biçimini yok etmektedir. Fütürist şiir hepsi de sezgiyle kendi özsel maddelerine bağlı olan benzeşimlerin ihtiyari ve kesintisiz eğilimidir. Öyle ki kimseye bağlı kalmadan hayal gücümüz ve özgürlük kelimelerimiz var artık.' Balilla Pratella'nın Fütürist müziği de ritmin kronometrik zulmünden kurtulmaktadır.

Neden heykel hiç kimsenin dayatmaya hakkı olmadığı yasalarla yüklenmiş bir halde geride kalacakmış ki? Her şeyi altüst edelim ve

SONSUZ ÇİZGİLERİN VE ZAPT EDİLMİŞ HEYKELİN MUTLAK VE TAM OLARAK ORTADAN KALDIRILDIĞINI ilan edelim. FİGÜRLERİMİZİN İÇLERİNİ AÇALIM VE İÇLERİNE ÇEVREYİ YERLEŞTİRELİM. Bizler çevrenin kendi kurallarıyla kendine ait bir dünyanın, plastik bütünün bir kısmını oluşturması gerektiğini beyan ediyoruz: böylece lambanız bir evden diğerine çevreyi bir alçı ışın ağı ile sarmalarken, kaldırım masanıza sıçrayabilir, ya da kafanız bir caddede karşıdan karşıya geçebilir.

Tüm görünür dünyanın tamamen sezgisel zeminlerde bir ahenk yaratarak ve yutarak üzerimizde yerle bir olmasını istiyoruz; bir bacak, bir kol ya da bir nesnenin bütünün plastik ritminde bir öğe olması dışında hiçbir önemi yoktur ve bertaraf edilebilir; bunun nedeni de bir Yunan ya da Roma parçasını taklit etmeye çalışmamız değildir, sanatçının yaratmaya çalıştığı genel ahenge uymak içindir. Sanattaki figürler ve nesneler kendi mantıksal duruşlarına bağlı olmadan var olamayacaklarından, resimde olduğu gibi yontusal bir bütün de kendisi dışında bir şeye benzememelidir.

Bu nedenle bir figürün bir kolu örtülü iken diğer koluna bir şey giydirilmemiş olabilir, bir vazodaki çiçeklerin farklı çizgileri bir şapkanın ve bir ensenin çizgileri arasında mutlak bir kendini bırakmışlıkla koşuşturabilir.

Böylece şeffaf yüzeyler, cam, metal tabaka şeritler, tel, sokak lambaları ya da ev ışıkları yüzeylerin alameti olabilirler-yeni bir gerçekliğin şekilleri ve tonları.

Aynı şekilde, renklendirilmiş bir yüzeyin tonu plastik bir gerçeğin soyut manasını vurgulamak üzere kullanılırken beyaz, siyah, grinin yeni bir sezgisel renklendirilmesi yüzeylerin duygusal gücüne ek yaratabilir.

Resimdeki kuvvet hatlarından bahsederken söylediğimiz şey heykele de uygulanabilir-dinamik kuvvet hattı içerisinde statik kassal hatları hayata geçirmek. Sayesinde dışsal, barok teşhirciliğe karşı çıktığımız sentezin içsel basitliğine uyan sadece o olduğundan, kassal çizgilerde düz çizgi yerin haysiyeti verilmelidir.

Ne var ki, bazı heykeltıraşlar kendilerini çaresizce Yunanların esaretinden kurtarmaya çalıştıklarından, düz çizgi bizi Mısırlıları, primitifleri ya da vahşileri taklit etmeye kadar götürmemelidir. Bizim düz çizgilerimiz canlı, yürekleri çarpıyor olacak. Bu herkese maddenin sınırsız ifadesel olasılıklarından miras kalan gereklilikleri gösterecek ve sert, köktenci yalınlık modern makinelerin çizgilerinde çeliğin sertliğinin sembolü olacaktır.

Son olarak heykelde sanatçının GERÇEKLİĞİ yakalama yolunda hiçbir yöntemden korkmaması gerektiğini belirtmek istiyoruz. Sanatçıyı çalıştığı sanattan ayrılacağı için geren daha aptalca bir korku yoktur. Ne resim vardır ne de heykel, ne müzik vardır ne de şiir: Var olan sadece yaratımdır! Bu nedenle de eğer bir kompozisyon ekleyeceği belirli ritmik bir hareket ya da YONTUSAL BÜTÜN'ün ritmi ile zıtlık talep eder gibi gözüküyorsa (herhangi bir sanat eserinin temel gereksinimi), satıhlara ya da çizgilere yeterli bir ritmik hareket hissi verebilmek için herhangi çeşit bir alet kullanabilirsiniz.

Bir sarkacın salınışının ya da bir saatin hareket eden kollarının, bir silindir içerisindeki pistonun içeri dışarı deviniminin, iki çarkın birbirine geçişinin ve ayrılışının, bir tekerleğin öfkesinin ya da bir pervanenin dönüşünün hepsinin herhangi bir Fütürist heykelin lehine işleyen plastik ve resimsel öğeler olduğunu unutamayız. Bir valfın açılış ve kapanışı bir göz kapağının hareketlerine baktığımız zaman olduğu gibi bakması güzel ve çok daha modern bir ritim yaratır.

SONUÇLAR

1. Şekilsel değerleri değil heykelin formunu belirlemek için satıhların ve hacimlerin soyut bir yeniden yaratımını başarın.

2. Tüm diğer sanat dallarında olduğu gibi heykelde de KONU-MESELEDEKİ GELENEKSEL 'YÜCE'Yİ yok edin.

3. Heykelde gerçekçi, episodik yapılarla alakalı tüm girişimleri reddedin: plastik hissiyatın temel öğelerini yeniden keşfedebilmek için gerçekliğin tüm öğelerini kullanmanın mutlak gerekliliğini kabul edin. Bedenleri ve parçalarını PLASTİK ALANLAR olarak kabul ederek, herhangi bir Fütürist

heykel kompozisyonu, hareketsiz ya da mekanik devinim halinde olsun bir nesneyi yaratırken ahşap veya metal yüzeyler içerecektir; küresel lifli saç şekilleri, bir vazo için camdan yarım çemberler, atmosferik yüzeyler için teller ve ağlar… vs.

4. Mermer ve bronz heykellerin edebi ve geleneksel ‘itibarını’ yok edin. Yontusal bir bütünün inşasında tek bir materyalin ayrıcalıklı doğasını kabul etmeyi reddedin. Plastik hareketin elde edilebilmesi için tek bir sanat eserinde dahi yirmi farklı materyal tipinin kullanılabileceğinde ısrar edin. Birkaç örnek vermek gerekirse: cam, ahşap, mukavva, demir, çimento, saç, deri, kumaş, aynalar, elektrik ışıkları… vs.

5. Bir kitabın kesişen yüzeylerinde ve bir masanın bir köşesinde, bir kibritin doğru çizgilerinde, bir pencerenin önüne çekilmiş perdede, çıldırmış modern heykeltıraşlarımız için hala ana ilham kaynağı olmaya devam eden tüm kahramanların ve Venüslerin göğüslerinde ve kalçalarında, gerilmiş kaslarında var olandan daha fazla gerçeklik olduğunu aklınızdan çıkarmayın.

6. YENİ PLASTİK FİKİRLER keşfedebilmek için sadece çok modern ve günümüze ait konular kullanın.

7. Düz bir çizgi kütlelerin ve yontusal alanlarda yeni bir mimari yapının primitif saflığını keşfetmek için tek yoldur.

8. Ancak bu şekilde plastik sanat geliştirilebileceğinden ve nesnelerimizi sarmalayan ATMOSFERİ MODELLEMEYİ başarabileceğimiz için, ÇEVRESEL HEYKEL var olmadıkça gerçek bir yenilenmeden bahsetmek imkânsızdır.

9. Yarattığımız şeyler dışsal plastik sonsuzluk ve içsel plastik sonsuzluk arasında bir köprüden başka bir şey değildir ve işte bu nedenle nesneler asla sonsuz olamazlar, ama çeken ve iten güçlerin sonsuz bir kombinasyonu aracılığıyla birbirleriyle kesişirler.

10. Sistematik nüyü ve heykellerle anıtların ardındaki geleneksel konsepti yok edin.

11. Ödülü ne olursa olsun, kendi içinde tamamıyla yenilenmiş plastik öğelerin saf bir inşasıyla alakadar olmayan herhangi bir işi cesaretle reddedin.

11 Nisan 1912 tarihinde

Poesia (Milano) tarafından

bir broşür olarak yayımlanmıştır.

Bruno Corra

Soyut Sinema – Kromatik Müzik 1912

Halen kullanılmakta olan renklerin sanatının tek gösterim biçiminin resim olduğu söylenebilir. Bir resim bir fikri sunmak amacıyla karşılıklı ilişkiler içerisinde yerleştirilmiş görüntülerin karmasıdır -Resmi renklerin sanatı olarak tanımladığımı fark etmişsinizdir. Kısa ve öz olmak maksadıyla, bir başka sanattan alınmış bir öğe olan çizgi üzerinde durmayacağım-. Betimleyici sanatın yeni ve daha tam gelişmemiş bir şekli, bir yüzey üzerinde birbirleriyle ilişkili bir şekilde ahenkle düzenlenmiş renk kütlelerinin oluşturulmasıyla yaratılabilir, böylece göze bir görüntü sunmadan da beğeni sunulabilir. Bu da müzikte armoni olarak anılan şeye denk gelir ve bu nedenle bunda da renkli armoni diyebiliriz. Bu iki sanat formu, renkli armoni ve resim, *uzamsal*dırlar; müzik bize özünde gerçekten farklı olan bir şeyin var oluşunu, göze başarıyla sunulan renkli tonların katışımını, renklerle oluşturulmuş bir *motif*i, renkli bir temayı anlatır. Henüz gerekmediği için, müzikal dramaya dayanan ve renkli dramayı doğuran daha ileri bir sanat formundan bahsetmeyeceğim.

Sonuç olarak, iki yıl önce, tüm teori inceden inceye oluşturulmadan evvel, bir renkler müziği yaratmak için bir teşebbüste bulunmaya karar verdik. Hemen teorilerini gerçekleştirmemizi sağlayacak, büyük ihtimalle var olmayan ve ısmarlamamızın gerektiği enstrümanları düşünmeye başladık. Ayak basılmamış yollara düştük, çoğunlukla sezgilerimizin rehberliğine güvendik, ama yoldan sapmamak için her zaman ışık ve sesin fiziği ile Tyndall ve diğerlerinin işleri hakkındaki çalışmalarımıza elbirliğiyle devam ettik.

Doğal olarak daha önceden belirlenmiş sanatlar arasında paralellik yasalarını uyguladık ve işlettik. İki ay boyunca her birimiz bulduğu sonuçları paylaşmadan kendi başına çalıştı – gözlemlerimizi daha sonra sunduk, tartıştık ve birleştirdik. Bu fizik, müziğe uygulanması, müziğin ılımlı ölçüsünün renk alanına aktarılması hakkındaki fikirlerimizin onaylanmasını sağladı. Ne var ki, renkli ölçünün sadece bir oktav olduğunu ve buna karşılık gözün kulaktan farklı olarak *çözümleme gücü* taşımadığını biliyorduk (yine de, bu noktayı tekrar düşününce, kişinin istisnaları olması gerektiğini fark ediyorum). Solar spektrumu bir alt bölümlemesi için bariz

bir gereksinim duyuyorduk, yapay ve keyfi olsa bile (etki gözü etkileyen renkler arasındaki ilişkilerden ileri geldiği için). Sonuç olarak her renk için eşit uzaklıkta dört derece seçtik. Spektrumda eşit uzaklıkta seçilmiş dört kırmızımız, dört yeşilimiz, dört sarımız… vs. vardı. Bu yolla yedi rengi dört oktava genişletmeyi başardık. İlk oktavın morundan sonra ikincinin kırmızısı geliyor ve bu şekilde devam ediyordu. Tüm bunları uygulamaya geçirmek için doğal olarak her biri yirmi sekiz notaya denk düşen yirmi sekiz tane renkli elektrik ampulü kullandık. Her bir ampul uzun bir reflektör ile donatılmıştı: ilk deneyler direkt ışık ile yapıldı ve müteakip deneylerde düz bir cam parçası her bir ampulün önüne yerleştirildi. Klavye aynı bir piyanonunki gibiydi (ama genişliği daha azdı). Bir oktav çalındığında, örneğin, iki renk karışıyordu, aynı bir piyanodaki iki ses gibi.

Bu renkli piyano, denendiğinde, çok iyi sonuçlar verdi, öyle iyiydi ki ilk başta problemi sonsuza dek çözdüğümüz sanrısına kapılıvermiştik. Tüm renkli karışımları bularak kendimizi eğlendirdik, birkaç renkli sonat besteledik-mor *notturni* ve yeşil *mattinate*. Birkaç gerekli tadilatla, Mendelssohn'un bir Venedik şarkısını, Chopin'in bir eserini ve Mozart'ın bir sonatını uyarladık. Ama sonunda, üç ay süren deneylerden sonra, bu yolla daha fazla ilerleme kaydedilemeyeceğini kabul etmek zorunda kaldık. En zarif etkileri elde etmiştik, bu doğru, ama gerçekten tatmin olduğumuz bir ölçüde değil. Kullanımımızda sadece yirmi sekiz nota vardı, füzyonlar çok iyi işlemiyordu, ışık kaynakları yeterince güçlü değildi, güçlü ampuller kullandığımızda aşırı ısı birkaç gün içinde renklerini kaybetmelerine neden oluyordu ve onları yeniden aynı renklere boyamamız gerekiyordu ki bu da oldukça önemli bir zaman kaybına neden oluyordu. Açık bir şekilde farkına vardık ki, tek başına kitleleri ikna etmek üzere geniş orkestrasal etkiler elde edebilmek için kullanımımıza sunulmuş gerçekten afallatıcı yoğunlukta ışığa ihtiyacımız vardı- ancak bu şekilde bilimsel deneyin kısıtlı alanından çıkıp doğrudan uygulamaya geçebilirdik.

Düşüncelerimizi sinematografiye çevirdik ve bize öyle göründü ki daha gelişmiş olan bu ortam, ışık potansiyeli isteyebileceğimiz en güçlü düzeyde olduğundan, mükemmel sonuçlar verecek. Kullanabileceğimiz yüzlerce renge sahip olma gereksinimi ile ilgili diğer sorunumuz böylece çözülmüş oluyordu çünkü retina üzerindeki bir görüntünün sebat fenomenini kullanarak pek çok rengi karıştırarak gözümüzde tek bir renge

dönüştürebilirdik. Bunu başarmak için tüm bileşen renkleri merceğin önünden saniyenin onda birinden daha kısa bir süre geçirmek yeterliydi. Bu yolla basit bir sinematografik aletle, küçük boyutlu bir makine ile büyük müzik orkestralarının sonsuz ve aşırı derecede güçlü etkilerini, gerçek renkli senfoniyi yakalamış olacaktık. Teori buydu. Pratikte ise sonuç, biz kamerayı kullanmaya başladıktan, yüzlerce metre film kullandıktan, jelâtinini çıkardıktan ve renkleri uyguladıktan sonra, her zaman olduğu gibi karışıktı. Ahenkli, ölçülü ve tek şekilli bir renkli tema sekansı yakalayabilmek için, çevirme kolunu yerinden çıkarmış ve objektif kapağı etkisinden kurtulmayı başarmıştık; ama deneyinin başarısızlığının asıl nedeni buydu ve beklenen muhteşem armoninin yerinde ekrana anlaşılmaz renklerin büyük kederi yansımıştı. Nedenini anlamamız uzun sürmedi. Çıkardığımız bütün parçaları geri taktık, filmin kalın çizgilere bölünmesi gerektiğine karar verdik, filmlerde, en azından Pathé ölçüsündeki filmlerde, kolun bir tam dönüşüne denk gelen her bir kalın çizgi dört deliğin arasındaki boşluk kadar uzun olacaktı. Bir başka film uzunluğu hazırladık ve tekrar denedik. Renklerin kaynaşımı mükemmeldi ve önemli olan etken de buydu. Etkiye gelince, o kadar da iyi değildi, ama bir şeyi fark ettik ki, konu bu olunca eğer uzun yılların getirdiği bir deneyim sonucu kişide selüloza fırça ile aktarılan bir güdünün gelişimini ekrana aktarma yetisi kişide yoksa daha fazlasını beklemek de pek olası değildi. Bu yeti pek çok rengin tek bir renge dönüşümü için gerekli akli kaynaşımını ve bir renk öbeğinin tüm alt öğelerine ayrıştırılması gerektirir.

Bu noktada, deneylerimizin bizi sağlam bir yola doğru ilerlettiğini görünce, kullanmakta olduğumuz mümkün olan her gelişmeyi etkilemek için duraklamanın gerekli olduğunu hissettik. Projektör değişmeden kaldı. Sadece o zaman kadar kullandığımız ark lambasını üç kat daha güçlü bir yenisiyle değiştirdik. Basit beyaz bir bez, gliserine bulanmış beyaz bir bez, yağlanmış bir yüzey, boyalı bir bez kullanarak ekranla defalarca tekrar eden ve beyaz duman bulutlarının dalgalanma etkisini veren bir çeşit fosforlulukla sonuçlanan deneyler yaptık. Sonunda bir duvara gerilmiş beyaz ir beze döndük. Bütün mobilyalar kaldırıldı ve tüm oda, duvarlar, tavan ve zemin beyaza boyandı. Provalar sırasında beyaz kefen bezinden kıyafetler giydik (bu arada: renkli müzik yerine oturduktan sonra, bizim ya da başkalarının işi olsun fark etmez, iyi giyimli seyircilerin beyaz giyinerek gösterilere gitmelerini cesaretlendirecek bir akım başlayacak. Terziler

şimdiden çalışmalara başlayabilirler). O güne değin daha iyi sonuçlar elde etmeyi başaramamıştık ve her halükarda bize yeterli derecede hizmet eden beyaz odamızda çalışmaya devam ettik.

Tersini yağamayacağımdan dolayı şimdiye kadarki en başarılı renkli senfonileri betimlemeden önce, zaman içinde uzayan renklerin yakınlaşmaları etkisinden uzak da olsa okuyucuya bununla ilgili bazı fikirler verme teşebbüsünde bulunacağım. Okuyucunun gözlerinin altına uzun zamandır planlanan bir *film* için birkaç eskiz yerleştireceğim. Bu uygun açıklamaların eşlik ettiği kamu gösterimlerinden evvel gelecek. (On beş kadar aşırı derecede basit renkli güdüler içerecek, her biri bir dakika uzunluğunda ve bir diğerinden farklı olacak. Bunlar halkın renkli müziğin meşruiyetini anlamasını, mekanizmalarını yakalamasını ve başta basit olan ama giderek daha karmaşık hale gelen renkler senfonisinin tadını çıkarmak için gerekli olan doğru akıl çerçevesine yerleştirmesini sağlayacaktır.) Sunmak üzere selüloz şeritler üzerine aktarılmış üç adet renkli temam var. İlki hayal edilebilecek en basit hali. Sadece iki rengi var, tamamlayıcı olanlar, kırmızı ve yeşil. Başlangıçta tüm ekran yeşil, sonra merkezde küçük bir altı köşeli kırmızı yıldız beliriyor. Kendi etrafında dönüyor, köşeleri dokunaçlar gibi titreşiyor ve büyüyor, tüm ekranı kaplayıncaya kadar büyüyor. Tüm ekran kırmızı oluyor ve sonra beklenmedik bir şekilde sinirli bir yeşil dalga tarafından sarmalanmaya başlıyor. Bu dalga tüm kırmızılığı emene ve tüm perde yeşil oluncaya değin büyüyor. Tüm bunlar bir dakika sürüyor. İkinci temada üç renk var-soluk mavi, beyaz ve sarı. Mavi bir alanda iki çizgi, biri beyaz biri sarı, hareket ediyor, birbirlerine yöneliyor, birbirlerinden uzaklaşıyor ve kıvrımlanıyorlar. Sonra birbirlerine doğru dalgalanıyorlar ve iç içe geçiyorlar. Bu en az renkli bir temaya olduğu kadar lineer bir tema için de güzel bir örnek. Üçüncüsü yedi renkten oluşuyor, siyah bir zeminin karşısına ekranın altında ilk başta yatay bir çizgi üzerinde ayarlanmış küçük küpler halindeki solar spektrumun yedi renginden. Bunlar küçük sarsıntılarla hareket ediyorlar, birbirleri ile gruplaşıyorlar, birbirlerine doğru hızla ilerliyorlar, kırılıyor ve yeniden oluşuyorlar, ufalıp gözden kayboluyor ve sonra yeniden büyüyorlar, sütunlar ve çizgiler oluşturuyorlar, iç içe geçiyorlar, bozuluyorlar… vs.

Ve şimdi bana sadece okuyucuyu en son deneylerimiz hakkında bilgilendirmek kalıyor. Bunlar, her biri yaklaşık iki yüz metre tutan iki film.

İlkinin adı *Gökkuşağı*. Gökkuşağının renkleri, büyük bir şiddetle patlayıncaya değin hızla artan bir yoğunlukla ve ara sıra farklı şekillerde gözüken dominant temayı oluşturuyor. Ekran ilk başta gri; sonra bu gri-siyah zeminde sanki gri derinliklerden doğuyormuş gözüken bir kaynaktaki kabarcıklar gibi parlak sarsıntılardan müteşekkil çok keskin bir çalkantı ortaya çıkıyor ve bu kabarcıklar zemine ulaştıklarında patlayıp yok oluyorlar. Tüm senfoni bulutlu gri arka plan ve gökkuşağı arasındaki karşıtlık etkisine ve bu ikisi arasındaki mücadeleye dayanıyor. Mücadele artıyor, arka plandan ön plana doğru yuvarlanan daha siyah noktaların altında boğulan spektrum kendini kurtarmayı başarıyor, parlıyor ve sonra ekrana daha yakın olarak yeniden ortaya çıkmak üzere gözden kayboluyor. Sonunda, beklenmedik bir tozlu parçalanmayla, gri ufalanıyor ve spektrum bir renk çığı altında gömülmüşçesine kendileri de sırasıyla yok olan yanardöner fişekler gibi üstünlüğünü ilan ediyor. İkincisinin adı ise *Dans*, hâkim renkler parlak kırmızı, mor ve sarı ki bun renkler devamlı şekilde birleşiyorlar, ayrılıyorlar ve ileri atılıyorlar.

Bitirdim. Renkler hakkında müphem bir takım fikirler vermek dışında bir şey beceremeyeceğim için daha fazla yamanın bir manası yok. Kişi sadece kendisi için hayal kurabilir.

Kişinin tüm yapabileceği kapıyı açmaktır ve sanırım ben de bunu yaptım, birazcık. Üzerinde bazı ilginç deneyler yaptığımız renkli sinema hakkında birkaç görüş daha eklemek isterim, ama bu çok ileri gitmek olur. Belki de bunları bununla birlikte halkı çok yakında salonlarda görmeye başlayacakları sonatları doğru bir şekilde yargılamaya hazırlayacak olduğunu umduğum renklerin müziği hakkındaki bir başka makalede ele alırım.

İtalya'da bu şeylerle cidden ilgilenen insanlar var mı? Eğer varsa, bana yazsınlar, yazmaya muvaffak olamadığım ve yolu düzleştirecek olan şeyleri aktarmaktan (ki bu önemli bir iş) büyük bir zevk duyacağım.

Il Pastore, il gregge e la zampogna'dan

Libreria Beltrami, 1912; cilt 1

Corra ve Settimelli'nin editörlüğünü yaptıkları

bir eleştirel makaleler derlemesi

Valentine de Saint-Point

Fütürist Şehvet Manifestosu 1913

Bir cevap bu, İdeayı gülünç hale getirmek için deyişleri çarpıtan o namussuz gazetecilere; sadece benim söylemeye çekindiğim şeyleri düşünen o kadınlara; Şehveti günah dışında bir şey olarak göremeyenlere; tıpkı Gurur içerisinde sadece kibri gördükleri gibi, Şehvet içerisinde sadece sefahati görenlere.

Ahlaki öğretiler olmadan bakıldığında ve hayatın dinamizminin önemli bir parçası olarak incelendiğinde şehvet bir kuvvettir.

Şehvet, gururdan farklı olarak, güçlü olan tür için ahlaki bir günah değildir. Şehvet, tıpkı gurur gibi, kişiyi teşvik eden bir erdem, kuvvetli bir enerji kaynağıdır.

Şehvet kendisinden öte tasarlanmış olmanın bir göstergesidir, yaralanmış bedenin acılı zevki, gelişmenin zevkli acısıdır. Ve bunları ne tür sırlar bir araya getiriyor olursa olsun, bir beden birliğidir. Ruhun en muazzam özgürlüğüne yol açan duyumsal ve kösnül bir sentezdir. Dünyanın tüm kösnüllüğü ile bir insanlık zerresinin birleşimidir. Dünyanın bir zerresinin panik ürpertisidir.

ŞEHVET, BEDENİN BİLİNMEYENİ ARAYIŞIDIR, tıpkı düşünüşün ruhun bilinmeyeni arayışı olduğu gibi. Şehvet yaratım eylemidir, Yaratmaktır.

Beden ruhun yarattığı biçimde yaratır. Evrenin gözlerinde, ikisinin yaratımı eşittir. Biri diğerinden üstün değildir ve ruhun yaratımı bedeninkine bağlıdır.

Ruha ve bedene sahibiz. Birini ayırmak ve diğerini geliştirmek zayıflık göstergesidir ve yanlıştır. Güçlü bir insan maddi ve manevi tam potansiyelinin farına varmak zorundadır. Şehvetlerinin tatmini fatihlerin amacıdır. İnsanların öldüğü bir savaşın ardından, SAVAŞTA KANITLANDIĞI ÜZERE MUZAFFER OLANLARIN FETHEDİLMİŞ TOPRAKLARA TECAVÜZ ETMELERİ NORMALDİR, ANCA BU ŞEKİLDE HAYAT YENİDEN YARATILABİLİR.

Savaşlarda çarpışırken, askerler düzenli savaşım enerjilerinin güçlenip yenilenebileceği konsül zevkler ararlar. Modern kahraman, herhangi bir alanın kahramanı, aynı arzuyu ve aynı zevki yaşar. Sanatçı, o büyük evrensel aktarıcı, aynı gereksinimi hisseder. Ve bilinmeyen için baştan çıkarıcı bir öğe içermek için hala yeni olan o inanışların erginlenmişlerinin övgüsü kutsal dişi figürüne karşı ruhani olarak saptırılmış kösnüllükten başka bir şey değildir.

SANAT VE SAVAŞ KÖSNÜLLÜĞÜN BÜYÜK İFADE YOLLARINDAN BAŞKA BİR ŞEY DEĞİLDİRLER; ŞEHVET DE ONLARIN ÇİÇEĞİDİR. İstisnai derecede ruhani ya da aynı derecede şehvani bir halk aynı çöküşe mahkûmdur-kısırlık.

ŞEHVET ENERJİYİ ATEŞLER VE GÜCÜ AÇIĞA ÇIKARIR. Erkeğin savaşta yendiklerine ait olanları kadınına geri götürme gururu onu acımasızca muzaffer kıldı. Bugün bankaları, basını ve uluslar arası ticareti yöneten büyük iş adamlarını, merkezler yaratarak, enerjileri kullanarak ve kalabalıkları galeyana getirerek varlıklarını artırmaya, şehvetlerinin nesnesine tapmaya itiyor.

Bu yorgun ama güçlü adamlar, hareketlerinin ve kitleleri ve dünyaları etkileyen hareketlerinin reaksiyonlarının temel güdüleyici kuvveti olan şehvete zaman ayırıyorlar.

Kösnüllüğün onaylanmadığı ya da ortaya henüz çıkmadığı ve ne ilkel hayvan nede eski medeniyetlerin karmaşık birer temsilcisi olmayan yeni toplumlarda bile kadın diğer tüm sunulan büyük ateşleyici ilkelerle eşit düzeydedir. Erkeğin ona duyduğu gizli hayranlık daha henüz tam uyanamamış bir şehvetin bilinçsiz itkisinden başka bir şey değildir. Kuzey halklarının arasında olduğu gibi ama farklı nedenlerle, bu halklar arasında da şehvet sadece üreme ile ilişkilendirilmiştir. Ancak şehvet, kendini hangi açılardan gösterirse göstersin, normal ya da anormal kabul edilsin fark etmez, her zaman en üstün dürtüdür.

Hayvani yaşam, enerji dolu bir hayat, ruhun hayatı bazen soluk alma ihtiyacı duyar. Gayret hatırına gayret ister istemez zevk hatırına gayreti getirir. Bu gayretler birbirlerine karşı zararsızdırlar aksine birbirlerini tamamlarlar ve toplam varlığı meydana getirirler.

Ruhları ile yaratan, tüm alanların hâkimi olan o kahramanlar için şehvet güçlerinin muhteşem bir şekilde harekete geçirilmesidir. Her varlık için kendini seçme, başkaları tarafından seçilme, fark edilme, ayırt edilme amacıyla kişinin kendisini aşma güdüsüdür.

Putperest ahlakını devam ettiren Hıristiyan ahlakı büyük bir hata sonucu şehveti bir tür zayıflık olarak görme gafletinde bulundu. Bedenin tüm güçleriyle gelişmesi demek olan sağlıklı bir zevkten utanılması gereken, saklanması lazım gelen ve reddedilmesi gereken bir safahat yaratıverdi. Bunu da iki yüzlülükle örttü ve asıl günahı işlemiş oldu.

Hangi cinsten olularsa olsunlar birbirlerini isteyen, bir olmak için yanıp tutuşan iki beden arasındaki kırılgan ve vahşi çekimi, ŞEHVETİ KÜÇÜMSEMEKTEN VAZGEÇMELİYİZ. Şehveti hor görmekten, eski ve kısır duygusallığın acınası kılığına sokmaktan vazgeçmeliyiz.

Ayrıştıran, çözen ve yok eden şehvet değildir. Bunu asıl yapan daha çok duygusallığın büyüleyen anlaşılmazlığı, yapay kıskançlıklar, sarhoş eden ve aldatan kelimeler, vedaların ve sonsuz sadakatlerin retoriği, edebi nostalji, yani sevginin tüm sahtelikleridir.

Papatya falları bakmaktan, ay ışığında düetlerden, ağır sevgilerden, sahte ikiyüzlü alçak gönüllülükten, ROMANTİZMİN TÜM O HASTALIKLI YIKINTILARINDAN VAZGEÇMELİYİZ. Varlıklar fiziksel bir çekim gücü sonucu bir araya gelmişlerse, sadece kalplerinin kırılganlığından bahsetmek yerine, bırakın kendi arzularını, bedenlerinin merakını ifade etsinler, gelecekteki kösnül birliğe ait hayal kırıklığı ve zevk olasılıklarını kabullensinler.

Zaman ve mekâna göre değişiklik gösteren fiziksel mütevazilikte sadece sosyal bir erdemin fani değeri vardır.

TÜM BİLİNCİMİZ ÜZERİMİZDEYKEN ŞEHVETLE YÜZLEŞMELİYİZ. Sofistike ve akıllı bir varlığın kendinin ve yaşamının farkında olması gerektiği gibi onun farkında olmalıyız; ŞEHVETİ BİR SANAT ESERİ HALİNE GETİRMELİYİZ. Bir sevgi gösterisini açıklamak için gaflet ve hayret iddia etmek iki yüzlülüktür, zayıflıktır ve aptallıktır.

Herhangi başka bir şey gibi bedeni de açıkça arzulayabilmeliyiz.

İlk görüşte aşk, tutku ya da düşünemememe geleceği görme yeteneğimizin yokluğundan dolayı böyle olmaya meyilli olduğumuz için bizi kendimizi vermeye ya da başka varlıkları almaya itmemeli. Kendi idrakimiz ve isteğimiz tarafından yönetilerek, iki eşin duygularını ve arzularını kıyaslamalıyız ve birbirlerini bütünlemekten ve harekete geçirmekten aciz olan herhangi birlerini birleştirmekten ve tatmin etmekten kaçınmalıyız.

Eşit derece bilinçle ve aynı yol gösterici istekle, bu çiftleşmenin zevkleri doruğa ulaşmalı, kendi tam potansiyelini geliştirmeli ve iki vücudun birleşmesi ile etrafa saçılan tohumların çiçek açmasına izin vermelidir. Şehvet bir sanat eseri haline gelmelidir, her sanat eseri gibi hem içgüdüsel hem de bilinçsel olarak oluşturulmalıdır.

ŞEHVETİ ÇİRKİNLEŞTİREN TÜM DUYGUSAL ÖRTÜLERİ ÇIKARTMALIYIZ. Bu örtüler sadece korkaklıktan her bir yanına örtülüvermişlerdir, çünkü kendini beğenmiş duygusallık çok tatmin edicidir. Duygusallık rahattır ve bu nedenle de alçaltıcıdır.

Genç ve sağlıklı biri için, şehvet duygusallık ile çarpıştığında, galip taraf şehvettir. Duygu gelip geçici bir yaratıktır, şehvet ise ölümsüzdür. Şehvet muzaffer olacaktır, çünkü kişiyi kendinden geçiren zevkli bir coşkunluktur, sahip olma ve ele geçirmenin hazzıdır, yeniden doğan ebedi savaşın ebedi zaferidir, fethin en baş döndürücü ve kesin sarhoşluğudur. Ve bu belirli fetih geçici olduğundan, düzenli olarak yeniden kazanılmalıdır.

Şehvet bir kuvvettir, öyle ki ruhu beyaz ısıya bedenin heyecanını getirerek ruhu yeniler. Ruh sağlıklı, güçlü ve kucaklaşma ile saflaşmış bir bedende parlak ve açık bir şekilde yanar. Sadece hastalıklılar ve zayıflar batağa saplanırlar ve yok olurlar. Şehvet öyle bir kuvvettir ki zayıfı öldürür ve doğal seleksiyona yardım ederek güçlüyü harekete geçirir.

Nihayetinde, şehvet yatıştırıcı bir duygusallığın cimrice dağıttığı kesin ve güvenli olanın yavanlığına yol açmayan bir kuvvettir. Şehvet sonunda asla kazınılmayan ebedi bir savaştır. Fani zaferden sonra, bir günlük zafer süresince bile, yeniden uyanışın tatminsizliği bir insanı aşırı bir istekle kendini geliştirmeye ve aşmaya iter.

Ruh için ideal neyse beden içinde şehvet odur-kişinin yakalayabileceği ama asla ele geçiremeyeceği türden, görüntü ile zehirlenmeyip genç ve istekli olanın dinlenmeksizin peşinden koşacağı muhteşem chimaera[1].

11 Ocak 1913 tarihinde

Direzione del Moviemento Futurista, Milano tarafından

Bir broşür olarak yayımlanmıştır.

-Yazarın 1912'de Brüksel ve Paris'teki Fütürist

Sergide verdiği konferanslar hakkında

Basında çıkan yorumlara cevaben-

Luigi Russolo

GÜRÜLTÜLER SANATI FÜTÜRİST MANİFESTO

Sevgili dostum, büyük fütürist müzikçi Balilla Pratella,

9 Mart 1913’te, Roma Costanzi Tiyatrosu’nda, 4000 geçmiş hayranına karşı kazandığımız kanlı zaferde, güçlü bir orkestranın çaldığı fütürist müziği yumruk ve bastonla savunduğumuz sırada, sezgisel zihnim, ancak senin dehanın yaratabileceği yeni bir sanat tasarladı; olağandışı yeniliklerin mantıksal sonucu olan Gürültüler Sanat’ıydı bu.

Antik çağ yaşamı, sessizlikten başka şey değildi. Gürültü, ancak XIX. yüzyılda makinelerin icadıyla doğdu. Bugün gürültü, insanların duyarlığı üzerinde hüküm sürüyor. Yüzyıllar boyunca yaşam sessizlik içinde ya da ses kısıcı takılmış olarak geçti. En yankılı gürültüler bile, şiddetli, uzun süreli ya da çeşitli değildi. Gerçekten de doğa, fırtınalar, kasırgalar, çığlar, çağlayanlar ve bazı az rastlanan jeolojik hareketler sayılmazsa, genellikle sessizdir. İnsanoğlunun, deldiği bir kamıştan ya da gergin bir kirişten çıkardığı ilk sesler karşısında derin bir hayranlıkla şaşırıp kalmasının nedeni de budur.

İlkel halklar, sesin tanrısal bir kökeni olduğuna inandılar. Ses, dinsel bir saygının konusu oldu ve ancak rahipler tarafından kullanıldı. Rahipler de sesi, dinsel ayinlerini yeni bir gizle zenginleştirmek için kullandılar. Sesin, yaşamdan farklı, bağımsız ve kendi başına bir şey olarak görülmesi, işte böyle oluştu. Bu gerçeğin üzerinde, bir fantastik dünya; dokunulmaz ve kutsal bir dünya olarak müzik de bunun sonucu olarak ortaya çıktı. Bu donmuş dünya, müziğin ilerlemesini zorunlu olarak ağırlaştıracaktı kuşkusuz ve nitekim müzik, öteki sanatların gerisinde kaldı. Grekler ise, ancak birkaç uyumlu aralığın kullanılmasını kabul eden ve Pythagoras tarafından matematiksel olarak saptanmış olan müzik kuramlarıyla, müziğin alanını sınırlandırdılar ve hiç bilmedikleri armoninin gerçekleştirilmesini büyük ölçüde olanaksız kıldılar. Müzik, ortaçağda, Grek dörtlü akorunun gelişimi ve değişimleriyle evrildi. Ama ses, zaman içindeki yayılımı açısından ele alınmaktan kurtulamadı Bu, uzun zaman sürmüş olan ve Flaman müzikçilerin en karmaşık çokseslilikle bile hala rastladığımız kısıtlı

bir anlayıştır. Akor, henüz ortada yoktu; çeşitli partilerin geliştirilmesi bu partilerin birlikte ortaya koyabilecek akora bağımlı kılınmamıştı; bu partiler, düşey olarak değil, yalnızca yatay olarak ele alınıyordu. Çeşitli seslerin eşzamanlı birliğini (yani karmaşık sesi, akoru) arama çabası, yavaş yavaş kendini gösterdi: Çağdaş müziğin sürekli ve karmaşık disonans-larlarına ulaşana kadar, kusursuz asonan akordan, ara yerde kullanılan bazı disonanslarla zenginleşti akorlardan geçmek gerekti.

Müzik sanatı ilk önce, sesin yumuşak ve saydam katışıksızlığı peşindeydi. Daha sonra, tatlı armonilerle kulağı okşamakla uğraşarak farklı seslerden karışımlar yaptı. Bugün müzik sanatı, en disonan, en acayip ve kulak tırmalayıcı seslerin karışımım gerçekleştirme peşinde. Böylece, *gürültü-ses*'e yaklaşmış oluyoruz. *Müziğin bu evrimi*, insan emeğine katılan *makinelerin sayısının büyük ölçüde artmasıyla paralellik içindedir*. Büyük kentlerin çınlayan atmosferin de olduğu gibi bir zamanlar sessizlik içinde olan kırsal alanlarda da makineler, bugün o kadar çok sayıda çeşitli gürültü çıkarıyor ki, katışıksız ses, çelimsizliği ve monotonluğuyla hiçbir heyecan uyandırmıyor artık.

Duyarlığımızı heyecana getirebilmek için müzik, daha karmaşık birçok seslilik, daha çeşitli tınılar ve çalgı sesi renkleri arayarak gelişti. Disonan akorların daha karmaşık art arda gelişlerini gerçekleştirmeye çalıştı ve böylece müziksel gürültüyü hazırladı.

Gürültü-ses'e yönelik bu evrim, ancak bugün gerçekleşebilecek bir şeydir. Bir XVIII. yüzyıl insanının kulağı, orkestralarımızın (bunlardaki müzikçi sayısı üç kat artmıştır.) çaldığı bazı akorların uyumsuz şiddeti asla tahammül edemezdi, oysa her çeşit gürültü bakımından zengin olan modern yaşama alışmış olan bizim kulağımız bundan tat alıyor. Üstelik bununla yetinmeyip sürekli olarak daha geniş akustik duyumlar istiyor. Öte yandan, müziksel sesin, tını çeşitliliği ve niteliği bakımından çok kısıtlı olduğunu söylemeliyiz. Sesin tınısı bakımından en karmaşık orkestralar bile dört ya da beş çalgı kategorisine indirgenebilir. Bunlar, yayla çalınanlar, çimdiklemeyle çalınanlar, madeni çalgılar, tahta çalgılar ve vurma çalgılardır. Müzik, bir yeni tınılar çeşidi elde etmeye çalışarak bu dar çember içinde debelenip durur. *Ne pahasına olursa olsun, katışıksız seslerin*

bu kısıtlı çemberini kırıp gürültü-seslerin sonsuz çeşitliliğini ele geçirmek gerekiyor.

Yenilikçi müzikçilerin çabalarına rağmen her sesin kendisinde dinleyiciye usanç veren bildik ve yıpranmış bir duyumlar çekirdeği vardır. Büyük ustaların armonilerini hepimiz sevdik ve bunlardan tat aldık. Beethoven ve Wagner, yıllar boyu yüreğimizi tatlı tatlı titretti. Ama bunları kanıksadık artık. İşte bundan ötürü, örneğin “Eroika”yı ya da “Pastoral”i hala dinlemek yerine, tramvayların, otomobillerin, arabaların ve haykıran kalabalıkların gürültülerini bir bileşim içine sokmaktan daha sınırsız bir tat alıyoruz.

Bir orkestranın bunca büyük çabalar harcadığı halde yürekler acısı akustik sonuçlar elde etmesine saygı duyamayız. Bir kemanın yakarış dolu miyavlamalarını güçlendirmek için yirmi kişinin yırtınıp durmasından daha gülünç bir şey olabilir mi? Bu dobra dobra sözler, bütün müzik manyaklarını yerinde hoplatacaktır kuşkusuz. Ama böylece, konser salonlarının yarı uykulu havasını da canlandıracaktır biraz. İster misiniz birlikte girelim böyle bir konser salonuna? Hadi, bu kansızlık çeken seslerle dolu hastanelerden birine girelim! İşte, ilk mezür, daha önce duyulmuşluğun usancını boca eder kulağınıza ve bir sonraki mezürden dökülecek sıkıntının haberini verir. Böylece mezürden mezüre, can sıkıntısını yudumlar ve hiçbir zaman edinemeyeceğimiz olağanüstü duyumu bekleyip dururuz. Bu arada, duyumların monotonluğunun ve bir buddhacı sabrıyla, çıtkırıldım ve moda bir coşkuyu bininci kere tadıp kendinden geçen dinleyicilerin dinsel ve salakça baygınlığının oluşturduğu mide bulandırıcı bir karışımın çevremizde peydahlandığını fark ederiz. Pöh! Hemen çıkalım buradan, çünkü sağa sola şamarlar patlatarak, inleyip duran kemanların ve piyanoların, kontrbasların ve orgların üzerine atılıp hepsini darmaduman ederek sahici bir müziksel gerçek yaratma konusunda duyduğum isteği daha fazla önleyemeyeceğim! Hadi, çıkalım! Bazıları, gürültünün kulağa hoş gelmediğini söyleyerek itiraz edeceklerdir. Tatlı duyumlar veren hoş gürültüleri sayıp dökerek çürütmeye değmeyen itirazlardır bunlar. Sizi, gürültülerin şaşırtıcı çeşitliliğine inandırmak için gök gürültüsünü, rüzgârı, çağlayanları, ırmakları, akarsuları, uzaklaşan bir atın tırısını, bir arabanın arnavutkaldırımında sıçramalarını, gece vakti bir kentin tumturaklı ve beyaz soluklarını, kedilerin, bütün evcil hayvanların ve insan ağzının konuşmadan ve şark söylemeden çıkardığı bütün gürültüleri sayabilirim.

Dikkatimizi, gözlerimizden çok kulaklarımızda toplayarak büyük bir kenti birlikte gezince, suyun, havanın ve gazın madeni borulardaki gurgurlarını, tartışılmaz bir hayvansallıkla soluyan motorların guruldamalarını, supapların titreşmesini, pistonların gidip -gelmelerini, mekanik hızarların kulak tırmalayıcı çığlıklarını, raylar üzerinde tramvayların çınlama dolu sarsılışlarını, kırbaçların şaklayışını ve bayrakların hışırtısını birbirinden ayırt ederek duyarlığımızın aldığı tatları çeşitlendireceğiz kuşkusuz. Mağazaların kaydırma kapılarını, kalabalığın patırtısını, garların, demirhanelerin, iplik fabrikalarının, matbaaların, elektrikle çalışan fabrikaların ve metroların farklı gürültülerini, zihnimizde orkestralayarak eğleneceğiz. Şair Marinetti, bana, Edirne'deki Bulgar siperlerinden yazdığı bir mektupta, yeni fütürist üslubuyla, büyük bir savaşın orkestrasını şöyle dile getiriyordu:

1 2 3 4 5 saniyeler kuşatma topları tam-tumb akorduyla sessizliğin karnını deşiyor. O anda yankılar yankılar bütün yankılar bunu hızla ele geçirme, un ufak etme darmadağın etme sınırsız uzakta cehennemin dibinde. Merkezde bu tam-tumbların yassı merkezinde 50 kilometrekare genişlik 2 3 6 8 gümlemeler gürz yumruklaşmalar kafa atmalar mükerrer ateşli bataryalar. Şiddet yırtıcılık düzenlilik sarkaç salınımı alınyazısı o ağırbaşlı basso görünüşte ağırlık vurgulamak çok genç acayip deliler deliler deliler yerinde duramayan deliler savaşın altoları. Sınırsız öfke soluğu kesilmiş boğuntu kulaklar. Kulaklarım, gözlerim, burun delikleri açık! dikkat! ey anlayışlı halkım sizinki ne neşe görmek işitmek içmek her şeyi, her şeyi bütün tratatatala mitralyözler haykırma 1000 ısırık altında kıvranama tokatlar traak-traak sopa darbeleri kamçı darbeleri pik pak pumtumb hokkabazlıklar palyaçoların açık havada 200 metre sıçramaları yaylım ateş bu. Kontrbasta bataklıkların kahkahaları gülüşler mandalar arabalar üvendireler atların eşinmeleri gereç arabaları flik flak zang zang şaak şaak şaha kalkmalar topaç gibi dönüşler çamur sıçramaları yeleler kişnemeler iiiii hayhuy çınlamalar yürüyüşe geçmiş 3 Bulgar bölüğü kruk-krak (ağır iki zamanlı ölçü) Şumi Meriç o Karvavena çarpışan subay haykırışları bakır sahanlar burada pam (hızlı) orada bum-pam-pam-pam burada orada uzakta dört bir yanda kelleye çok dikkat allah aşkı için şaak şaşırtıcı! Alevler alevler alevler alevler alevler alevler tabya rampaları orada Şükrü Paşa emirlerini Türkçe ve Almanca tabyaya bildiriyor Alo İbrahim! Rudolph alo! alo! aktörler roller yankı-suflörler duman dekorları

ormanlar alkışlar koku-ot-çamur-dışkı donmuş ayaklarım sanki benim değiller küf kokusu çürümüş şeyler gonglar flütler çıngıraklar kavallar her yerde yukarda aşağıda kuşlar cıvıldamalar mutluluk gölgeler tazelik cip-cip-zzip-zzip sürüler otlaklardong-dang-dong-ding-beee Orkestra Deliler orkestra profesörlerine durmadan vururlar bunlar iki büklüm sopa yemiş sopa yemiş çalmak çalmak çalmak Büyük gürültü çok uzakta silmek içmek küçücük gürültüleri onları yeniden kusmak belirginleştirmek yansı-ağızları dışında 1 kilometre yarıçapında Yatmış ırmakların oturmuş kentlerin ayakta dağların bu tiyatrosunda yankı döküntüleri bilinip tanınmış Meriç Tunca Rodop salonunda 1. ve 2. mevki localar banyo tekneleri 2000 şarapnel el kol hareketleri infilak zang-tumb, savaş gürültüleri orkestrası şişmek bir sessizlik notası içinde asılmış ta gökyüzünde atışları yönlendiren yaldızlı yere bağlı balon.

Biz, bu çok çeşitli gürültüleri armonik ve ritmik olarak ezgilemek ve düzenlemek istiyoruz. Bu gürültülerin hareketlerini ve düzensiz titreşimlerini (zaman ve şiddet bakımından) değil, yalnızca ağır basan titreşimin derece ya da tonunu saptamak söz konusu. Gerçekten de gürültü, düzene ve karışık titreşimleriyle (zaman ve şiddet açısında) sesten farklıdır. *Her gürültüde, bu düzensiz titreşimlerin bütünü, oranla ağır basan bir ton ya da kimi zaman bir akor vardır.* Bu ağır basan tonun varlığı, bize, gürültüleri ezgileme başka deyişle, bir gürültüye ayırt edici özelliğini kaybetti belli bir takım tonlar çeşitlemesi verme, yani onun ayırt edici tınısını sağlama konusunda somut bir olanak sunuyor. Döngüsel bir hareketten elde edilen gürültüler, hareket hızının artırılmasına ya da azaltılmasına göre yükselen ya da alçalan tam bir gam verebilir bize.

Gürültü, yaşamımızın her belirtisine eşlik eder. Gürültüyle içli dışlıyız. Gürültüde, bizi yaşama döndürme gücü vardır. Oysa bunun tam tersine; yaşama yabancı, her zaman müziksel, apayrı bir varlık ve rastlantısal bir öğe olan ses, çok iyi tanıdığımız bir insan yüzü gözümüz için neyse, kulağımız için de işte tıpkı onun gibi bir şeydir. Yaşamın düzensiz karmakarışıklığından karışık ve düzensiz olarak fışkıran gürültü, iç yüzünü hiçbir zaman açmaz ve sayısız sürpriz hazırlar bize. Seçerek ve bütün gürültüleri eşgüdümleşerek insanoğlunu akla hayale gelmeyen bir şehvetle zenginleşeceğimizden kuşkumuz yok.

Gerçi gürültünün, temel ve ayırt edici özelliği bizi, yaşamın içine hoyratça çekmesindedir. ama *gürültüler sanatının, taklitten ileri gidemeyen bir yeniden üretimle sınırlı olmaması gerekir.* Gürültüler sanatı, başlıca heyecan gücünü, sanatçı esininin gürültü bileşimleri yaratarak elde edeceği özel akustik zevkten alacaktır. İşte, çok yakında mekanik olarak gerçekleştirmeyi düşündüğümüz fütürist orkestra gürültülerinin 6 kategorisi:

1 2 3

4 5 6

En karakteristik temel gürültüleri bu 6 kategoride topladık. Ötekiler, bunların bileşimlerinden başka şey değildir. Bir gürültünün ritmik hareketleri sınırsızdır. Gürültüde, ağır basan tonun yanı sıra, *ağır basan bir ritim* de vardır ve bunun çevresinde ikincil ritimler yer alır.

SONUÇLAR

1 - Seslerin dünyasını gittikçe daha zenginleştirmek gerekir. Duyarlığımızı bir gereksinimine cevap vermektedir bu. Nitekim deha sahibi bütün çağdaş bestecilerin, en karmaşık disonanslara yöneldiklerini görüyoruz. Bu besteciler, katışıksız sesten uzaklaşarak neredeyse *gürültü-ses*'e ulaşıyorlar. Bu gereksinim ve bu eğilim, tam anlamıyla, gürültülerin seslerle bağıntı haline getirilmesi ve seslerin yerine konması yoluyla karşılanabilir ancak.

2 - Orkestradaki çalgıların kısıtlı tını çeşitliliğinin yerine özel mekanizmalarla elde edilen gürültülerin sınırsız tını çeşitliliğini koymak gerekir.

3 - Müzikçinin duyarlığı, kolay ve geleneksel ritimden kendini kurtardıktan sonra gürültüler dünyasında kendini geliştirme ve yenileme olanağını bulacaktır. Bu kolay bir iştir. Çünkü her gürültü, ağır basan ritmin yanı sıra en çeşitli ritimlerin birliğini sunmaktadır bize.

4 - Her gürültüde, düzensiz titreşimlerinin arasında bir de genel ve ağır basan ton vardır. Dolayısıyla, bu tonu taklit eden çalgılar yapılarak tonların,

yarım-tonların ve çeyrek-tonların yeterince geniş bir çeşitliliği kolayca elde edilecektir. Bu tonlar çeşitliliği, bir gürültüdeki karakteristik tınıyı ortadan kaldırmayacak, ama genişliğini büyütecektir.

5 - Bu çalgıların yapımında karşılaşılacak güçlükler çok büyük değildir. Belli bir gürültüyü veren mekanik ilkeyi bulunca akustik yasaları uyarınca bu gürültünün tonunu da aşamalandırabileceğiz. Örneğin çalgının döngüsel bir hareketi varsa, hızı arttırma ya da eksiltme yoluna gideceğiz. Çalgı döngülü değilse sessel partilerin büyüklüğünü ya da gerilimini artıracağız.

6 - Yeni orkestra, yaşamı canlandıran taklitçi gürültülerin art arda getirilmesiyle değil, ama bu çeşitli tınıların fantastik bir biçimde bir araya getirilmesiyle en karmaşık ve en yeni sessel heyecanlan sağlayacak.

7 - Gürültülerin çeşitliliği sınırsızdır. Bugün, bin farklı gürültüsünü ayırt edebileceğimiz bin makinenin elimiz altında olduğu kesin. Yeni makineleri sürekli olarak çoğaltarak *bir gün, on bin, yirmi bin ya da otuz bin farklı gürültü ayırt edebileceğiz. Bunlar, yalnızca taklit etmekle kalmayıp sanatçı fantezimizin keyfince bileştirebileceğimiz sesler olacak.*

8 - Gerçekten yetenekli ve atılgan bütün genç müzikçileri, bileşimlerindeki farklı ritimleri, ana tonlarını ve ikincil tonlarını kavramak için bütün gürültüleri gözlemlemeye çağırıyoruz. Bu müzikçiler, gürültülerin çeşitli tınılarını, seslerin tınılarıyla karşılaştırarak, birincilerin ikincilerden ne kadar daha çeşitli olduklarını görecekler. Böylece, gürültüler kavrayışı, zevki ve tutkusu geliştirilmiş olacak. Fütürist gözlerimizle zenginleştirilmiş olan duyarlığımız fütürist kulaklara da kavuşacak. Endüstri kentlerimizdeki motorlar, birkaç yıl sonra, her fabrikayı, baş döndürücü bir gürültüler orkestrasına dönüştürecek tarzda, hep bir ağızdan ustaca, ezgiler söyleyebilecekler.

Sevgili Pratella, benimle üzerinde tartışman için bu yeni görüşleri fütürist dehana sunuyorum. Ben bir müzikçi değilim. Dolayısıyla, akustik tercihlerim de yok, savunmak istediğim yapıtlar da yok. Ben, çok sevdiği bir sanata, her şeyi yenileme iradesini yönelten bir fütürist ressamım. İşte bundan ötürü, meslekten müzikçilerin en atağından daha ataklıkla, gözle görülür bilgisizliğine hiç aldırış etmeden ve gözü pekliğin bütün hakkın ve

olanakları sağladığını bilerek müziği, Gürültüler Sanatı ile yenileştirmeyi tasarladım.

MİLANO, 11 Mart 1913

FÜTÜRİST HAREKET MÜDÜRLÜĞÜ:

Corso Venezia, 61 - MİLANO

Umberto Boccioni

Fütürist Heykel ve Resmin Plastik Temelleri 1913

Yaratıcı ideallerimiz yasalarını bilimin bize verdiği yeni kesinliklerden almıştır.

Bilimsel keşifler tarafından yaratılmış yeni yaşam koşullarının bir sonucu olarak ortaya çıkan bir aşırı hassasiyetten kaynaklanan saf plastik öğelerden oluşmaktadır.

Amacımız dört yüz yıllık İtalyan geleneğini yok etmektir.

Sanat eserlerini (heykelde ya da resimde), dışsal geçekliğin öğelerinin bizden evvel neredeyse tamamen bilinmez olan bir plastik benzeşim sistemine ulaşmak için yardım ettikleri yeni bir içsel gerçekliğin yapıları olarak görmemiz gerekmektedir. Şiirin gerçek özü olan böylesi bir benzeşim sayesinde plastik ruh hallerini meydana getirebiliriz.

Heykelin denemesi ve atmosferi modellemesi gerektiğini söylediğimde, nesneleri örten, onları donuklaştıran ya da bir düş gibi soğuklaştıran... vs. atmosfer ile alakalı tüm geleneksel ve duygusal değerleri ortadan kaldırmak istediğimi, örneğin UNUTMAK, vurgulamış oluyorum. Bana göre bu atmosfer plastik değerleri çarpıtarak nesnelerin aralarında var olan özdeksel bir tözdür. Onun bir nefes hava gibi başımızın üzerinde salınmasını sağlamaktansa, ben onu hissediyorum, arıyorum, cismen kavrıyorum ve üzerinde ışık, gölgeler ve enerji dalgaları taşıyan çeşitli etkiler kullanarak vurguluyorum. Bu yolla atmosfer yaratıyorum.

Bu gerçeği Fütürist heykelde kavramaya başladığımızda, önceleri sadece boşluğun ya da Empresyonistlere göre sisin olduğu atmosferin şeklini görebileceğiz. Bu sis, atmosferik bir plastikliğe doğru, bugüne değin kör duyarlılığımızdan gizlenmiş benzeşim fenomenlerinin idrakine doğru bir başka adım olan FİZİKSEL TRANSANDANTALİZM’e doğru bir adımdı. Bu fenomenler, bedenlerimizin parlak intişarlarının idrakini ve fotografik yüzeyde ortaya çıktığı anlaşılan ve Roma’daki ilk konuşmamda bahsettiğim türden idrakleri içermektedir.

Daha önceden boş uzam olarak ortaya çıkanın bu somut ölçümü, gerçek nesneler ve onları belirleyen o şekillerdeki yeni katmanların bu açık tahmilleri-gerçekliğin bu yeni yönü resimlerimizin ve heykellerimizin temellerinden biridir. Sonsuz sayıda çizgilerin ve eğilimlerin nesnelerimizden onları titreşimlerinin yarattığı çevrede yaşatarak neden yayıldığı belli olmalıdır.

Bir nesne ile diğeri arasındaki alanlar sadece boşluk değildirler, hiçbir fotografik gerçeğe denk düşmeyen görünür çizgiler ile farkına vardığımız farklı yoğunluklara ait devamlı materyaller olarak ele alınmalıdırlar. Bu nedenle resimlerimizde nesneler ya da boş alanlar yerine uzama ait daha çok ya da daha az yoğunluk ve somutluk bulunmaktadır.

Bununla, Empresyonizmin katılaştırması kastettiğim şey apaçık ortaya çıkmış olmaktadır.

İçerisinde bulundukları ve yarattıkları atmosferik formların ve nesnelerin bu ölçülürlüğü, bir nesnenin KANTİTATİF değerini oluşturmuş olur. İdraki kabiliyetlerimizde daha da derinlere inebilirsek ve diğer değeri tercüme edebilirsek, işte bu KALİTATİF değerdir, nesnenin itici gücü olan HAREKETİ keşfetmeliyiz. Bu hareket bir özelliktir ve yontusal estetiğimizde özellik duygu demektir.

Sadece ‘sinematografik’ olduğumuz hakkındaki suçlamalara gülüp geçiyoruz-bunlar ilkel aptallıklardan başka şey değil. Her bağımsız görüntüyü bölmeye çalışmıyoruz-bir sembol ya da daha iyisi, bu eski bölümleme konseptlerini yeni devamlılık konseptleri ile değiştirecek tek bir form arıyoruz.

Bir nesnenin hareketini parçalara ayıracak herhangi işlem zorbaca olacaktır ve aynı şekilde zorbalık da maddenin bir alt bölümüdür. Henri Bergson’un dediği gibi: ‘Maddenin mutlak şekilde tanımlanmış çevrelerle otonom bedenlere ayrıştırılması yapay bir ayrıştırmadır’ ve ‘bir dinlenme halinden diğerine geçiş olarak gözlemlenen herhangi bir hareket kesinlikle bölünemez.’

Uzayda devamlılık sağlayan bir formül keşfedebildik mi? Sanat formülleri bazı şeyleri başyapıt olarak telaffuz etti ve sonuç olarak bir evrim

dönemi her zaman bir nihayete eriverdi; sadece birkaç aylık olan işlerimiz hakkında ne söyleyebiliriz ki? Hala deneyler yapıyoruz ve araştırmalarımız için güncel yaşantının baş döndürücü modernitesinden daha iyi bir alan yok.

Bu nedenle, kati bir şeye karşı şiddetli emellerimizin yerine, gelişmemizin bu evresinde mutlak bir çözüm olasılığını, özel bir kararlılıkla bireyin idrakinin yerine geçebilecek herhangi bir plastik kavramsallaştırmayı yadsıyoruz.

Bazı Kübistlerin soğuk görüntü yaratışlarının da ispat ettiği üzere, dışsal ve içsel gerçekliklerin arasında bir boşluğun bulunduğu türden bir durumda kuralları koymak için girişilen herhangi bir teşebbüs uygulamada çok ama çok tehlikelidir.

Bu yüzden gerçekliğin yeni plastik bir tercümesi hakkındaki açıklamalarımızdan bazılarına teoride inanalar tuvallerimize eski ruh halleri ile yakınlaşarak duygular yaşamayı denerlerse hata etmiş olurlar.

Hatırlanması gereken tek önemli şey şu: Fütürist sanatta bakış açısı tamamen değişmiştir.

Modern resim, öznel bile olsa, bugüne kadar her zaman gözlerimizin önünde var olan görüntülerin bir temsili olarak sunuldu. Ve Kübistler nesneleri tüm karmaşıklıkları ile gösterdikleri halde-çevresel bir karmaşıklık içerisinde bir ya da daha fazla karmaşıklığın ahenkli bir kombinasyonu sayesinde oluşturulmuş bir resim-temsilin kendisi değişmedi.

Yapmak istediğimiz şey yaşayan nesneyi dinamik gelişimi içerisinde gösterebilmek: örneğin biri göreceli diğeri mutlak ikiz hareketlerine bağlı olarak nesne tarafından yürütülen o dönüşümlerin bir sentezini sağlamak.

Hareketimize bir tarz vermek istiyoruz. Gözlemlemek, teşrih etmek ya da resimsel terimlere dönüştürmek istemiyoruz. Kendimizi tamamıyla farklı bir husus olan işin kendisi ile tanımlıyoruz.

Bu nedenle, bizim için, nesnenin kendi içerisinde hiçbir şekli yoktur; betimlenebilir olan tek şey nesnenin ağırlığı (kantite) ve genişliği (kalite)

arasındaki ilişkiyi ortaya çıkaran çizgidir.

Bu bize nesneyi kişileştiren ve onu bir bütün olarak görmemize imkân sağlayan kuvvet hatları fikrini verdi-bu nesnenin önemli bir yorumu, hayatın kendisinin idrakidir. Bizimkisi bilişsel evreleri aşarak mutlak olana ulaşma çabasıdır.

Önceden tanımlanmış gerçekliği reddediyoruz; bizi resim dünyasının keskin uçlarında Kübistlerden ayıran ve Fütüristlerin yanına yerleştiren de bu. Bugün İtalya’da sanata en iyi dönemleri boyunca İtalyan sanatının özellikleri olmuş olan o niteliklerini vermeye çalışan tek sanatçı grubu biziz: tarz ve gerçeklik.

15 Mart 1913 tarihinde

Lacerba (Floransa) tarafından yayımlanmıştır.

Carlo Carrà

Uzayda Küresel Genişlemeler Olarak Plastik Yüzeyler 1913

Bir resmin mimari temeli (Fütürist açıdan yeni bir form ifade edebilme konseptinde) renklendirilmiş şekillerin, içsel organik değişimler tarafından belirlenen formun genel hareketi içerisinde ağırlık ve hacmin senfonik kavramına karşılık bir tepkidir.

Yani, geçmişin sanatçılarının hükmünde olduğu gibi yapısal parçaların eşit bölümlendirilmeleri mümkün değildir-bunun yerine biz soyut formların meydana getirilmesini tercih ettik. Ritmik formların oluşturulması, somut ve soyut formların arasındaki çatışma. Örtülü şekillerin şeffaf olanlarla inşası, parçalanan, kesişen ve birbirinin içine giren verilmiş bedenlerin farklı parçalarının tekerrürü. kompozisyon basit bir ritim, doğallık ve tutkusuzluk gerektirdiğinde, doğru açı sakin bir sadelik ve ağırbaşlılık ifadesi vermeye yarar. Diğer zamanlarda ise aynı doğallık amacıyla, dikey ve yatay birbirlerinden ayrı olarak kullanılır.

Doğru açılardan müteşekkil resimsel bir kompozisyon müzikte *canto fermo* olarak bilinenin ötesine geçemez. Öte yandan sivri bir açı tutkulu ve dinamiktir, istek ve içsel bir kuvveti ifade eder. Geometrik bir ifade olarak kör açı ise tereddüt, bu istekte ve bu kuvvette azalmaya işaret eder. Nihayet, eğri bir çizgi arabulucu bir işleve sahiptir ve kör açı ile birlikte diğer açılar arasında bir bağlantı, bir tür dönüşümsel form olarak hizmet eder.

Bir resmin oluşturulmasını idrake yarayan bu metodunu kullanarak, biz Fütüristler tamamen geometrik olan soyut formları ve daha ya kın ya da daha uzak olan perspektif yüzeyleri bir araya getiriyoruz. ‘Yakın’ ya da ‘uzak’ derken *duygusal gerçeklikler*i kast ediyorum, yoksa perspektifin geleneksel olarak izah edildiği üzere gözlemleyici ile alakalı görünür yakınlığı ya da uzaklığı değil.

Bu pek de bilimsel olmayan metot Empresyonistlerin işlerinde görülebilir ve bizleri berbat sonuçlara götüren ilk hatalardan biriydi.

Perspektifi kullanma şeklimiz tüm bunlardan daha üstündür -özgünlükte, duygusal yoğunlukta, manidarlıkta ve plastik karmaşıklıkta- (1) Paolo Ucello, Carpaccio, Mantegna, Raphael ve Veronese tarafından kullanılan perspektif metodundan; (2) bizimle kıyaslandıklarında görünen ve yapay gerçekliklerin kölesi haline gelmiş olan tüm ilkeller tarafından kullanılan metotlardan; (3) deliler tarafından kullanılan ve bize kalırsa yukarıda adları zikredilen tüm ressamların işlerinde kullanılanlardan daha üstün olan perspektifi gösterme metodu.

Son olarak, bizim perspektif konseptimiz tüm o statik perspektiflerin bütünleşik bir antitezidir.

Uygulamada dinamik ve kaotik olabilir, gözlemleyicinin aklında plastik hislerden bir tür yığıntı oluşturuyor da olabilir; çünkü resmimizdeki belirli her bir perspektif akıldaki bir titreşime denk düşmektedir. Bu şekilde resimde, tuvale aktarmak üzere daha yoğun, daha canlı ve daha esnek mimari bir bütünlüğe ulaşabildik. Ve resim, karmaşık ritimlerden oluşan o gizemli içeriğiyle, gözlemleyiciyi maddi olarak ifade ettiğinden daha fazla heyecanlandıran ve etkileyen bir kuvvete sahiptir.

15 Mart 1913 tarihinde

Lacerba (Floransa) tarafından yayımlanmıştır.

Umberto Boccioni

Plastik Dinamizm 1913

Plastik dinamizm, bir nesnenin (mutlak devinim) hareketli ya da sabit çevresiyle (göreceli devinim) ilişkili bir şekilde yürütmekte olduğu dönüşümü ile karışık devinim özelliklerinin eşzamanlı bir hareketidir. Bu nedenle, dinamizmi sadece bir nesnenin şeklinin bozunumu tarafından kurulduğu doğru değildir. Tabii ki kendilerindeki bozunma ve çarpıtılmanın dinamik bir değeri vardır, şimdiye değin bir siluetin ritmini bozarak, etkileşimleri artırarak ve bir şeklin olası yönlerini işaret ederek bir doğrunun devamlılığını kesip atmışlardır. Ancak bu, Fütürizmin plastik dinamizm anlayışı değildir, sadece bir yörünge, bir sarkacın salınımı ya da A noktasından B noktasına ilerlemektir sadece.

Dinamizm, formların mutlak devinim ve göreceli devinim arasındaki, bir bütün yani *çevre + nesne* şeklinde özetlenebilecek olanın görüntüsünü oluşturmak üzere bir araya gelen çevre ve nesne arasındaki sonsuz sayıda görecelilik beyanlarında dile getirilen lirik bir idrakidir.

Ağırlık ve genişleme arasındaki, devran ve devrim arasındaki göreceliliği ifade eden yeni formun yaratılmasıdır; burada, aslında, yaşamı kendi *sonsuz sayıda gerçekleşen sonuçları* içerisinde yarattığı bir formda görüyoruz.

Bana açık bir şekilde öyle geliyor ki bu *gerçekleşme* pek çok aptal insanın inandığı üzere bacakların, kolların ve suratların tekerrüründe değildir, ama *uzayda devamlılığı üreten tek ve yegâne form* için sezgisel bir arayış sayesinde elde edilebilir. Bu, bir nesneyi evrensel şekilde yaşatmanın anahtarıdır. Bu nedenle, o eski usul bedenlerin keskin bir şekilde farklılaştırılması konseptinin yerine, alt bölümlemeleri ve görüntülerin tekerrürü ve sert göstergeleri ile Empresyonistlerin modern konseptinin yerine, tek form olarak dinamik devamlılık formunu öne sürüyoruz. Ve ‘çizgi’ yerine ‘form’ demem de kazara değil çünkü dinamik form hem resimde hem de heykelde hacmi belirleyen diğer üç boyutun (yükseklik, genişlik, derinlik) tam bir kesişmesi olmadan mükemmel şekilde var olamayan bir dördüncü boyut türüdür.

Heykel için materyalin bütünlüğünü değişik materyallere bölmeyi denedik, her biri kendi doğal çeşitliliği olan ve birlikte ilk dinamik öğeyi yaratan bu materyaller moleküler hacimlerin ağırlığı ve genişlemesindeki farkları karakterize etmeye yarayacaktı.

Gerçekçi formu bulmak için girişilen teşebbüsler resim ve heykelin her zaman kendi kökeninden çok ama çok uzaklarda bir yere varmasına neden oldu: mimari. Mimari heykele, kompozisyonun resim için ifade ettiği şeyin aynısını ifade etmektedir; aslında, mimari öğelerin yokluğu Empresyonist heykelin olumsuz özelliklerinden bir tanesidir.

Ne var ki, Empresyonizm öncesi form çalışmaları ister istemez ölü formlarla ve bunun bir sonucu olarak hareketsizlikle neticelendi ve bu hareketsizlik Kübist heykelin ana özelliklerinden bir tanesidir.

Gerçek ve *İdeal* formlar arasında, yeni formlar (Empresyonist) ve geleneksel formlar (Yunan) arasında değişken, evrimsel ve şimdiye değin var olmuş diğer tüm konseptlerden oldukça farklı olan bir form keşfettik. Biz Fütüristler harekette formu ve formun hareketini keşfettik. Sadece formun bu ikili kavrayış ile işlerimizde yaşayan çevresinden çekip çıkarmadan yani hareketini ondan çalmadan plastik hayatın bir ipucunu verebiliriz.

Bu nedenle heykelde, *saf form*u değil de *saf plastik form*u arıyoruz; bir nesnenin oluşturulmasını değil de bir nesnenin hareketinin oluşumunu arıyoruz. Yine bu yüzden hareket halindeki bir beden hareket halinde sabitlenmiş hareketsiz bir beden değildir sadece, ama aynı zamanda gerçek anlamda yeni ve orijinal bir gerçeklik olan *tam anlamıyla hareketli bir nesne*dir.

Dinamizmle sanat bir tarz yaratarak ve günümüzün hız ve eşzamanlılık devrini ifade ederek ideal, üstün bir satha yükselir. İnsanlar bize dünyanın hem statik hem de hareket eden nesnelere ait örneklerle dolu olduğunu ve her şeyin hızla ilerlemediğini söyledikleri zaman, verdiğimiz cevap, resimlerimizde, kısmen algılanan ve bu nedenle de alt bölümlenen *görselliğe* egemen olanın *kavrayış* olduğu şeklindedir. Bu yüzden *Dinamizm* her şeye egemen olan eşzamanlılık ve iç içe geçmişliğe ait genel bir yasadır. Kendimizi ‘Yeni ve tamamen dönüşmüş bir hissiyatın ilkelleri’

olarak adlandırdık. Açıkçası bu yaratıcı potansiyelimizin açık ve net bir göstergesidir.

Her şeyi yeni baştan yaratmaya mecbur olduğumuzdan, biz Fütüristler sanat sahnesinde görünmüş diğer tüm devrimcilerden daha fazla bir gayret göstermeye zorlanıyoruz.

Biz Fütüristlerle birlikte ilk defa olarak, resimsel eşzamanlılığa benzer şekilde yontusal bir eşzamanlılık sanatta görülmüş oluyor.

Spiral formda mimari bir yapı gözlemleyici için ona anlamasını sağlayacak bir devamlılık yaratır, bunu da nesneleri ve sürükleyici kuvvetlerini tanımlayan yeni bir form olan *gerçek form*dan türeyen *kuvvet formu* ile yapar.

Bununla, *güç formu*nun *yaşayan form*un potansiyelini ortaya çıkardığı sonucuna varabildik!

Belirli bir uzamdaki bu bütünlük, geleneksel yontularda gördüğümüz hareketsiz profillerin tamamının yerine her profili ayrı ayrı ortaya koyarak hacmin derinliğini sağlamaktadır.

Bana göre, söylemekte olduğum şeyler deneylerimize acımasızca gülüp geçen pek çoğunun sandığının aksine, saçma çıkarımlar değildir; tam tersine eski ustaların statik özellikleridir asıl saçma olan. Bizler, bu nedenle, pek çok yarım zekâlı realizm ve natüralizm tepkisel destekleyicisinin düşünmekten zevk aldığı gibi *doğallık karşıtı* değiliz; biz SANAT KARŞITIYIZ; bir başka deyişle en sıcakkanlı işlerde ve en canlı dönemlerde bulunabilen birkaç nadir teşebbüs haricinde sanata yüzlerce yıl hükmetmiş SABİTLİĞE karşıyız.

Aslında, Yunan ve Mısır'ın statik tavırları bizim dinamik süreklilik fikirlerimizden daha zorbacadır. İç içe geçmişlik, eş zamanlılık ve kaynaşmaya doğru insanlığın binlerce yıldır uğraştığı uzun bir süreçte bir evreden geçmekte olduğumuz asla unutulmamalıdır.

Bir sonuç olarak, yüzeylerin bir tür ifade şekli olarak heykel de figürleri çevreleri içerisinde yapay ya da sabitlenmiş ya da güzel arka planların

sadece kölesi olmadan yaşama geçirmektedir. Böylesi yöntemler mimari yasaları yok edecektir ve sonuç olarak sanatçı yardım istemek için Empresyonist heykelin en büyük hatalarından birisini yapacak ve resme başvuracaktır.

Bu nedenle, nesne kavramını plastik bir bütününki ile aynı seviyeye yükseltmek mecburiyetindeyiz: *nesne + çevre*. Bu yolla atmosferik blokları daha somut bir gerçekliğe ait öğelerle bütünleştirerek üzerinde parıldayan ışık şualarına kadar nesneyi uzatabiliriz.

Gençleri geleneksel bir çerçeve içerisine -kültürün, akademizmin ve geleneğin bir sonucu olarak- tıkıştırılmış figürler fikrinden vazgeçmeye çağırıyoruz! Fütürist heykel figürü uzamın plastik yönleniminde merkeze yerleştirecektir.

Tüm eski formüllerden özgürleştirmeliyiz kendimizi! İçimizdeki statik, ölü ve gerçekte geçmişe ait olan her şeyi yok etmeliyiz! Tekrarlamaktan asla yorulmayacağım: hiçbir resim bizim plastik dinamizmimizin dışarısında var olamaz!

Resimde ve heykelde dinamizm, bu nedenle, plastik bir gerçekliğe ait evrimsel bir kavramdır. Dünyayı evrimsel bir türün sonsuz uzantısı olarak gören bir hissiyatın tepkisidir. Bu yaşamın ta kendisidir. Biz Fütüristler model süreklilik formunu -formların formu-yaratmayı muvaffak olduk.

12 Aralık 1913

Konuşma 15 Aralık 1913 tarihinde

Lacerba (Floransa) tarafından yayımlandı.

Umberto Boccioni

Fütürist Dinamizm ve Fransız Resmi 1913

Fütürist resmin ilk sergisinin açılışından bir gün sonraki Closerie des Lilas’ta gerçekleşen ilk konuşmamızdan bu yana, Fernand Léger’in Kübistler arasında en yetenekli ve umut vadeden sanatçı olduğunu fark ettim. Ancak onu, sadece çoktan tanımlanmış ve ilk sergimiz sırasında aslında hareketsiz, organik, kare ve kübik olduğu için bizim işlerimizle sürekli karşıtlık oluşturan bir ekolün üyesi yani *Kübist* olarak düşünebiliyordum.

İtalya’da, doğru dürüst eğitim almamış her salak, bundan okuma yazma bilen her İtalyan’ın sanattan bahsederken takınmak zorunda hissettiği her zamanki ironik ve nükteden uzak tavırla bahsedecektir. Bu esnada, bizi diğerlerinden ayıran aynı mükemmel ve küçümseyici kayıtsızlıkla çalışıyor, sergiliyor ve satıyorduk. Bu arka plana karşı olarak, bugün *Montjoie!*’da yayımlanan ‘Ders Notları’ (Les Origines de la peinture et sa valeur représentative, *Montjoie!*, 29 Mayıs ve 14–29 Haziran 1913[2]) alt başlıklı bir başka makalenin devamı niteliği taşıyan Fernand Léger imzalı yazıyı okurken ne tür bir tatmin duyduğumu anlayacaksınız.

Siz ahmak vatanseverler, görmüyor musunuz ki Fransa’da da ressamlar makaleler yazmakta, dersler vermekte, kitaplar yazmakta ve resim yapmaya devam etmektedirler? E o zaman? İtalya’da, iğrenç bir Yunan çömleğinin ya da Etrüsk taş sandukasının mantığını benimseyen türden kadınsı bir ukala olmayan herhangi bir ressam ya da heykeltıraş genellikle fikirlerinde ve kişisel düzeninde uyuzca eksiklik içerisindedir ki aklı resme adanmış olsa da, kokuşmuş piposundan öteye geçememektedir.

Léger’in makalesi bize büyük bir tatmin bahşeden Fütürizm’in gerçek bir göstergesidir (yazar bize bahsetme inceliğini gösterdiği için bu böyle). Fakat Empresyonizmden biçimsel Divizyonizme, renkli Divizyonizme ve dinamizme sıçrayarak tüm ayrımları bulanıklaştırdığı için kendisine katılamıyoruz. Belirleyici bir sistem olarak Dinamizmin *ilk* beyanını Fütürist ressamlardan aldığını bilmesi gerekir. Ve biz dinamizmden bahsederken o bundan bihaber olamaz, biz onu form ve rengin evrensel

sentezinde ortaya koyduk. Aslına bakacak olursanız, bakın ne demişiz zamanında Fütürist Resmin Teknik Manifestosunda ne demişiz:

Form üzerine: ‘Tuval üzerinde yeniden canlandıracağımız jest daha fazla evrensel dinamizm içerisinde sabitlenmiş bir *an* olamaz. En basit haliyle *dinamik hissiyat*ın kendisi olmalıdır.’

Renk üzerine: ‘Bugün resim Divizyonizm olmadan var olamaz. Bu öğrenilecek ve isteyerek uygulanabilecek bir süreç değildir. Modern ressam için Divizyonizm bizim tarafımızdan önemli ve gerekli addedildiği şekliyle *tamamıyla doğuştan* olmak mecburiyetindedir.’

Aynı zamanda manifestomuzun, katalogun önsözünün ve resimlerimizin kusurlu ve geriye doğru ilerler oldukları iddiasıyla saldırıya uğradıkları da unutulmamalıdır.

Bunlar Paris’te ve başka yerlerde duyulan iftira dolu sesleni şlerdi. Bize fotografik, geçmişe saygısız ve sinemasal dediler, daha da beteri bizim renkleri kullanışımıza hakaret etme amacıyla, bize *Empresyonist* deme cüretini gösterdiler! Ve Sinyor Henri des Pruraux’un ağzı vasıtasıyla İtalyan eleştirmenler bize şunları söylediler:

‘Enstantaneden çıkarılan grotesk açıklama şuydu: *Koşan bir atın yirmi çift bacağı vardır*. Sinemadan ayrılıp onu monoton bir ritim ile silkeleyen enstantane ve daha beteri sinema-bunlar bir şekilde Fütüristlerin galerilerdeki ustaları men etmeleri lehine işleyen iki yeni klasik olabilirler mi?’ (La Voce, sayı 44, 31 Ekim 1912.) Medeni bir soru bu, katılıyorum, ama hatalı. Müsamaha göstermeliyiz. Zavallı yaşlı eleştirmenler sadece kesilmiş ve kurumuş işleri ve dönemleri anlayabilirler. Fani limitler oturtulduğunda işe başlarlar ve üzerinde düşünürler. Ancak hala gelişmekte olan ve hayatın doğal çarpıklıkları ile yoğrulmuş bir işle ya da herhangi bir tarihi hareketle karşılarına çıkıldığında ölümcül bir hata olur bu.

Bu başyapıt tazıları bir süre sonra kokuları kaybederler ve son gecelerinin kesinliklerine karşıt olan her şeye vahşice saldırmaya başlarlar!

Ama biz ilerleyelim. 1910’dan bu yana (ve eğer izin verirseniz, daha öncesinde önemli bir zaman dilimi bir manifesto tek bir gecede ya da günde

düşünülüp yazılmamıştı), biz İtalyan Fütürist ressamları sanat için tek ileri bakan ve belirleyici yolun renk ve formun dinamizminde yattığını belirledik. Ayrıca hiç kimsenin, ne Fransa'da ne de İtalya'da, bundan haberi olmadığını da belirtmemiz gerekir. Biz Paris'te işlerimizi sergilerken, herkes Picasso'nun form için muhteşem bir şekilde gelişmiş Divizyonizm yeteneğine ve Cézanne'ın renkler için geliştirdiği daha koyu renk skalalarına dönmüşken; Kübizm'e çoktan Salon d'Automne'da isim verilmişti bile.

Katalogumuzun manifesto ön yazısında Empresyonizm hakkında söylediklerimiz (5 Şubat 1912) sapkıncaydı ama şimdi sanırım genel kabul görmüş durumdadır:

'Empresyonizmi reddederken, aynı zamanda Empresyonizmin özünü öldürmek için uğraşan mevcut reaksiyonu ise onaylamıyoruz ki bu hareketin şiiridir. Empresyonizmin gelip geçiciliği ile savaşmanın, onun ötesine geçmekten başka bir olası yolu mevcut değildir. Ondan önce gelmiş olan sanatsal yasaları kullanarak denemek ve savaşmak oldukça saçmadır.'

Görüldüğü üzere, açık ve net konuşmuşuz. Kübizm tam tersini iddia etti-statik, *tradition française*[3], saf nesnellik…vs. Ve işte Kübistleri savunan birkaç eleştirmenden biri olan Roger Allard'ın bize karşı söyledikleri:

'Ingres'in şehvet düşkünü berraklığı size ders versin, siz ki göbeklerinizde birer sinematograf taşırsınız' (ne fena!) 'hareketi sabitlemeye uğraşmak ve böylesi bir hareketin tahlilini yazmak aptallığın boyutunu göstermektedir' (?!), 'bu, sanatçının kaynaklarının çizgiler ve hacimler, eşitlikler ve dengeler olduğu ve hiçbir hile şeklinin ritim illüzyonunu veremeyeceği bir harekettir!' (Vay be!) (*Revue indepéendante*, sayı 3, Ağustos 1911, s. 134.)

Ve aslında akıllı bir eleştirmen olan Bay Allard çok yakında dinamizmden bahsedecektir, herhalde burada tecrit altında yaşayan İtalyan Fütüristlerini de unutmadan, *Revue indépendante*'da yazdıklarını hatırlamakta fayda var: 'Geçmişte J. Metzinger'in Fütürist dinamizmi hakkında pek çok şüphem vardı ki bu işlerin pek çoğundan hala zevk alıyorum.'

Görüldüğü üzere, tabii ki keşiflerimizin öneminin farkına varabilmiş olan genç ve akıllı eleştirmenlerden alıntılar yapıyorum. Tüm milletlerden ünlü

eşeklerin bizim hakkımızda söyleyip yazdıklarını aktarsaydım şayet burada, gülmekten ölürdünüz.

‘Plastik dinamizm’imizin devamlı genişlemesini öğrenmekten memnunuz ve bundan da cesaret alıyoruz. Bu nedenle tüm dinamik deneyler için mutlak önceliğimizi açıkça ortaya koymak istiyoruz

Fütürist resmin durumu bilhassa elverişsizdir. İtalya’da yani modern, sanatsal deney hakkında hiçbir geleneğin olmadığı körler ülkesinde doğmuştur ve burada büyümektedir. Bu açıdan bakıldığında yurtdışında İtalya Avrupa’nın Boeotia[4]’sı olarak görülmektedir. Gayretlerimizin birincil önemini duyurmanın görevimiz olduğunu şiddetle duyumsuyoruz. Yaşama hakkı istiyoruz! Avrupa’nın entelektüel merkezlerinde sunduğumuzda, sanatsal ürünlerimiz asla Paris’te yüceltilenler kadar başarı kazanamadı. Biz her zaman Empresyonizmi, Matisse’i, Picasso’yu ve Kübistleri tam bir samimiyetle yücelttik ve savunduk. İtalya’da bize de aynı davranışın gösterilmesini talep ediyoruz. Guillaume Apollinaire’in şiirsel tanımına göre tamamlayıcı renkler ve anlık karşıtlıklara dayanan dinamizm Orfizm olarak adlandırılsa bile, Fernand Léger soylu çabalarını her daim yeniliyor olsa bile, biz Fütüristler yani başından beri evrensel İtalyan dehasına sahip olanlar, renk ve formların dinamizminin ayrılmaz eşzamanlılığını dile getirdik.

Modern yaşamın *hızlı ve parçalara ayrılmış* olduğunu ilk söyleyen bizlerdik (bu deyişi ayrıca F. Léger de kullandı). Eleştirmenlerin alaylarına ve güvensizliklerine rağmen modern yaşamın modern bir sanatçı için ve bu nedenle de dinamizm için tek ilham kaynağı olduğunu söyleyen de yine bizdik. Tecrit edilmiş hadiselere âşık olduğumuzu düşünen-yörüngelerin ve mekanik hareketlerin amatörleri olduğumuzu düşünen dar görüşlülere ne yazık…

Fotoğrafla uzaktan bile olsa her türlü ilişkiyi tiksinti ve küçümseme ile reddettik, çünkü fotoğraf sanat dışıdır. Fotoğraf tek açıdan değere sahip olabilir: nesnel olarak üretir ve taklit eder ve bunu mükemmelleştirerek, sanatçıyı gerçekliği mükemmel bir biçimde taklit etme zorunluluğundan kurtarır.

Modern yaşam ile tamamen uyumlu olarak sanat yaratan tek modern sanatçı grubu biziz. ‘Eğer resimlerimiz Fütürist ise, tamamıyla Fütürist kavramların, etik, estetik, politik ve sosyal, sonucu olmalarındandır.’ (5 Şubat 1912)

Bu bile fuzuli biçimde edebi ve felsefi laf ebeliği olarak görüldü. Felsefe konusunda değerli bir dost ve yoldaş olan Ardengo Soffici’nin sözlerini kullanacağım. *Paris-Journal* günlük bir gazeteden bir makale yayımladı, adı şuydu: ‘Bergson ve Kübistler’. Sofici doğru bir biçimde Bergson’un fikirleri ve Kübistlerin *statik yaratımları* arasında benzerlikler gördüğünü iddia eden herhangi birine karşı durdu. Makalesini şu sözlerle sona erdirdi: ‘Sabitliği, nesnelliği ve yoğunluğu ön şart olarak kabul eden ve lirisizme, titreşime ve akışkanlığa meyleden Empresyonist teorilere bir tepki olarak meydana gelen Kübist teorileri incelediğinde, kendisi’ (*Bergson*) ‘açık bir zıtlık içerisinde bulunduklarını, kendi felsefesine doğru ve bu nedenle de kendi estetiğine doğru tam bir karşıtlık arz ettiklerini bir kez olsun fark etmedi-bu büyük bir gaflettir.’ (*La Voce*, sayı 52, 1911)

Benim sevgili Soffici’m. Bergson’un sanatsal gerçekleştirişlere güvenmediğini söyledin. Çok doğru. Biz Fütürist ressamların o noktayı çoktan aştığımızı ve çok yakın bir zaman sonra birilerinin bizim peşimizden koşacağını –felsefi konuşursak- bizim tek olası, büyük *dinamik ve evrimsel gerçekleştirişimiz*i keşfedeceğini düşünmüyor musun?

İtalyan sanatçılarının korkaklığı ve alçakça nefreti ile sarmalanmış bir halde yarattığımızı biliyorsun!

1 Ağustos 1913 tarihinde

Lacerba (Floransa) tarafından yayımlanmıştır.

Carlo Carà

SESLERİN, GÜRÜLTÜLERİN VE KOKULARIN RESMİ 1913

XIX. yüzyıla kadar resim, tam anlamıyla sessiz bir sanattı. Antikçağın, Rönesans'ın, XV. ve XVI. yüzyılların ressamları, kompozisyonlarına tema olarak çiçekleri ve fırtınaları seçtikleri zaman bile sesleri, gürültüleri ve kokuları, resimsel olarak dile getirmeyi akıllarının ucundan geçirmediler.

İzlenimciler, gerçekleştirdikleri gözü pek devrim içinde bile resimsel sesleri ve gürültüleri dile getirme konusunda ezile büzüle birkaç girişimde bulundular ancak.

Ama biz, izlenimci kaynaşma ile bizim fütürist sesler, gürültüler ve kokular resmimiz arasında, sisli bir şafak ile kavurucu ve göz kamaştırıcı bir öğle vakti ya da bir gebeliğin ilk belirtileri ile otuz yaşında bir adam arasındaki farkın aynısının bulunduğunu hemen söylüyoruz. İzlenimcilerin tuvallerinde, seslerin ve gürültülerin ve sağır kulağının algıladığı kadar karışık olduğu söylenebilir. Burada, izlenimcilerin araştırmalarını kılı kırk yararcasına incelemenin yararsız olduğuna inanıyorum.

Yalnızca, seslerin, gürültülerin ve kokuların resmini gerçekleştirmek için izlenimcilerin şunları yıkmış olmaları gerektiğini söylemekle yetineceğim:

1- Genellikle geçerli olan ve gözaldatımına dayanan eski perspektif anlayışı. Bu, Leonardo'nun akademik düşünüşüne ya da gerçekçi melodramlar dekoratörüne layık kolay bir numaradır.

2 - Renk uyumu anlayışı. Bu, Fransız dehasının bir anlayışı ve kusurudur ve Watteau tarzı cici ve zarif resme sürüklenmesine ve dolayısıyla, açık mavinin, yumuşak yeşilin, hastalıklı kırmızının aşırı ölçüde kullanılmasına yol açmıştır. Sanattaki bu kadınsılığı ve inceliği hor gördüğümüzü daha önce birçok kez belirttik.

3 - Başka bir yerde *dış görünüş olarak doğanın duygusal mimetizmi* diye tanımladığım düşsel idealizm. Bu düşsel idealizm, öncelleri olan Corot ve Delacroix'nın resimleri gibi izlenimcilerin resimlerini de zehirlemiş ve kirletmiştir.

4 - Sahte akademik resme başkaldırırken bir deva gibi ileri sürülmesine rağmen izlenimcileri kaçınılmaz biçimde fotoğrafa sürükleyen küçük öykü ve ayrıntı düşkünlüğü.

Matisse, Signac ve Seurat gibi sonraki izlenimcilere ya da yeni izlenimcilere gelince bunların, resimde, sesler, gürültüler ve kokular sorununu kavramak ya da ele almak yerine, formun ve renklerin daha büyük bir bireşimini (Matisse) ve ışığın sistemli bir biçimde uygulanmasını gerçekleştirmek (Seurat, Signac) için statiğe dönmeyi yeğlediklerini söylemeliyim.

Biz, fütürist resmimizde, ses öğesine, gürültü öğesine ve koku öğesine yer vererek sanat alanında yeni yollar açtığımızı da ileri sürüyoruz. Biz daha önce den, dünyanın sanatsal duyarlığında modern, dinamik sesli, gürültülü ve kokulu yaşama yönelik bir tutku yarattık ve gösterişliye, donmuşa, mumyalaşmışa dinginlik ve düşünsel soğuklukla örtülmüş coşkusuzluğa duyulan manyakça bağlılığı yıktık.

Özgürlüğüne kavuşmuş sözcükler, onomatopelerin sistemli bir biçimde kullanılması, ritmik kuadratürden sıyrılmış ve çıtkırıldım olmayan müzik ve gürültüler sanatı, sesler, gürültüler ve kokular resmini doğuran aynı fütürist duyarlıktan kaynaklanmıştır.

Şunlar üzerinde tartışılamaz: 1. Sessizlik statiktir ve sesler, gürültüler ve kokular dinamiktir; 2. Sesler, gürültüler ve kokular, titreşimin formları ve farklı şiddetleridir; 3. Seslerin, gürültülerin ve kokuların her art arda gelişi, insan zihnine bir formlar ve renkler arabeski aktarır. Dolayısıyla, bu şiddeti ölçmek ve bu arabeski yakalamak gereklidir.

SESLERİN, GÜRÜLTÜLERİN VE KOKULARIN RESMİ ŞUNLARI REDDEDER:

1 - Yapay olarak karartılmamış bile olsalar bütün yumuşak renkler.

2 - İpeğin, çok insansal, çok ince, çok pelteleşmiş vücutların ve çok solgun ve sararmış çiçeklerin adi yumuşaklığı.

3 - Gri, kahverengi ve bulanık renkler.

4 - Katışıksız yatay çizgi, katışıksız düşey çizgi ve bütün ölgün çizgiler.

5 - Tutkusuz ya da duygusuz dediğimiz dikaçı.

6 - Küp, piramit ve bütün statik formlar.

7 - Zaman ve yer birliği.

SESLER, GÜRÜLTÜLER VE KOKULAR RESMİ ŞUNLARI İSTER:

1 - Kırmızılar, kıııııırmızılar ki baaaaağırırlar.

2 -Yeşiller, ama uysal yeşiller değil, keskiiiiiiiin ve çok yeeeeeşiller. Uysal değil infilak edici sarılar, safran sarılan, bakır sarıları, şafak sarıları.

3 - Hızın, neşenin, şölenin, en fantastik karnavalın, havai fişeklerin, şarkılı kahvelerin ve müzikhollerin bütün renkleri; mekânda değil ve zaman içinde tasarlanmış hareket halindeki bütün renkler.

4 - Duyarlığının derinliklerinde sanatçının yarattığı biricik gerçeklik olarak dinamik arabesk.

5 – İradenin açıları dediğimiz dar açıların çarpışması.

6 - Gökyüzünden düşen yıldırımlar gibi seyircinin ruhuna düşen eğri çizgiler ve derinlik çizgileri.

7 - Küre, anafor gibi dönen elips, sarmal ve sanatçı dehasının sınırsız gücünün bulacağı bütün dinamik formlar.

8 - Mesafenin nesnelliği olarak değil, üstü örtük ya da sert, yumuşak ya da keskin formları öznel olarak derinlemesine iç içe geçiştirme yoluyla elde edilmiş.

9 - Tablonun dinamik kurulumunun (çok sesli mimari bütün), evrensel konu ve yine tablonun kendisinin biricik varlık nedeni olarak anlamlılığı. Mimarlıktan söz edildiği zaman statik bir şey gelir akla. Oysa yanlıştır bu. Biz, tam tersine, fütürist müzikçi Pratella'nın yarattığı dinamik müziksel mimariye benzer bir mimariyi düşünüyoruz.

10 - Ters çevrilmiş koni (infilakın formu). Eğik silindir ve eğik koni.

11 - İki koninin uç uca çarpışması (denizde oluşan hortumun doğal formu). Eğri çizgilerden oluşmuş ya da yılankavi koniler (palyaçoların, dansözlerin sıçrayışları).

12 - Zikzak çizgi ya da dalgalı çizgi.

13 - Hareket halinde düz çizgiler olarak ele alınan elipssel eğriler.

14 - Plastik aşkıncılık olarak, yani sanatçının ruh durumuyla belirlenen iç bükeylik ve eğiklik özelliklerinin derecesine göre ele alınan çizgiler, hacimler ve ışıklar.

15 - Hareket halindeki çizgilerin ve hacimlerin yankıları.

16 - Eşdeğer karşıtlıklar ve prizma kenarları üzerinde temellenen plastik tamamlayıcılık (formda ve renkte). Bu tamamlayıcılık, formların dengesizleştirilmesi ve dolayısıyla dengenin hareket etme zorunda kalması yoluyla kurulur. Bunun sonucu da hacimlerin benzerlerinin ortadan kaldırılmasıdır. Koltuk değneklerine benzeyen ve yalnızca ileri-geri bir tek harekete olanak tanıdıkların ve mekânda küresel genişleme dediğimiz bütünsel hareketi engelledikleri için bu hacim benzerlerini bir yana atmak gerekir.

17 - Madenler dünyasının, bitkiler dünyasının, hayvanlar dünyasının ve mekanik dünyanın plastik aşkınlıklarının sürekliliği ve eşzamanlılığı.

18 - Soyut plastik bütünler, yani düşsel görümleri değil de çevremizdeki seslerden, gürültülerden, kokulardan ve bilinmeyen bütün güçlerden doğan duyumları dile getiren bütünler.

Bu plastik, çoksesli, çokritimli soyut bütünler, fütürist bir resim duyarlığı için gerekli olduğuna inandığımız iç uyumsuzlukların zorunlu oluşuna cevap verecektir. Bu plastik bütünlerde, görsel duyunun ya da dokunma duyusunun sağladığı çekicilikten çok daha gizemli bir çekicilik vardır. Bunun nedeni, sözünü ettiğimiz çekiciliğin katışıksız plastik anlayışımıza daha yakın olmasıdır. Biz, çizgilerin, hacimlerin ve renklerin, bir müzik yapıtının mimarisiyle bütünleştiği gibi, seslerin, gürültülerin ve kokuların da, çizgilerin, hacimlerin ve renklerin dışavurumuyla bütünleştiğini ileri sürüyoruz. Tablolarımız, tiyatroların, müzikhollerin, sinemaların, genelevlerin, garların, limanların, garajların, kliniklerin, fabrikaların seslerinin, gürültülerinin ve kokularının plastik eşdeğerlerini dile getirecek.

Form bakımından, içbükey ya da dışbükey, üçgensel, elips, uzun, konik, küresel, sarmal, vb., sesler, gürültüler ve kokular vardır.

Renk bakımından, sarı, kırmızı, yeşil, çivit rengi, gök mavisi ve mor sesler, gürültüler ve kokular vardır.

Garlarda, fabrikalarda, garajlarda ve hangarlarda, mekanik dünyada ve spor dünyasında sesler, gürültüler ve kokular hemen her zaman kırmızıdır, kahvelerde, lokantalarda ve salonlarda ise gümüşi, sarı ve mordurlar. Hayvanların sesleri, gürültüleri ve kokuları sarı ve mavidir, ama kadının sesleri, gürültüleri ve kokuları yeşil, gök mavisi ve mordur. Yalnızca kokuların bile, bir tablonun tema'sını kuran ve var olma nedenini haklı çıkaran form ve renk arabesklerini zihnimizde belirleyebileceklerini ileri sürerken işi abartmıyoruz. Gerçekten de, çiçeklerle, benzinle ve öteki kokulu maddelerle birlikte kapkaranlık ve görme duyumuzun işlevini yerine getiremediği bir odaya kapanacak olsak, plastik anlayışımız, anıların sağladığı duyumları bir yana atarak nitelik, ağırlık ve hareket bakımından bu odadaki kokulara tam anlamıyla denk düşen çok özel plastik bütünler kurar.

Gizemli bir dönüşümle bu kokular, çevre haline gelerek bizim için katışıksız bir plastik bütün olan ruh durumunu böylece belirlerler.

Sesli, gürültülü ve kokulu hacimlerin ve ışıkları bu baş döndürücü kaynaşması, benim *Bir anarşistin cenaze töreni*'nde ve *Fayton sarsılmaları*'nda, Boccioni'nin *Ruh halleri*'nde ve *Bir sokağın güçleri*'nde,

Russolo’nun *Başkaldırı*’sında ve Severini’nin *Pan-pan*’ında kısmen dile getirildi ve bu tablolar ilk Paris sergimizde (Şubat 1912) sert tartışmalara yol açtı.

Bu baş döndürücü kaynaşma, sanatçının çok büyük bir heyecan duymasını ve adeta hezeyan halinde olmasını gerekli kılar ve zaten sanatçının da, bir kasırgayı dile getirmesi için mantıklı ve buz gibi bir kimse değil, bir çeşit duyumlar kasırgası ve bir resimsel güç olması gerekir.

Şunu iyi bilin: Bütün duyuların etkin işbirliğini gerektiren *bu bütünsel resmi*, *evrenselin plastik ruh hali resim*’i ortaya koyabilmek için sesleri, gürültüleri ve kokuları, sarhoşların şarkı söylediği ve kustuğu gibi resmetmek gerekir.

MİLANO 11 Ağustos 1913.

FÜTÜRİST HAREKET MÜDÜRLÜĞÜ:

Corso Venezia, 61-MİLANO

Enrico Prampolini

Kromofoni-Seslerin Renkleri 1913

Bu çalışma, insanoğlundaki optik duyarlık ile ilintili yeni bir algı halini açıklama amacı gütmektedir.

Resmi kromatik titreşimlerin bir bileşimi olarak düşünürsek gelecekteki resim sanatının üzerinde inşa edileceği ilkelerin saf atmosferik görülebilirliğinkiler olması gerektiğini unutmamalıyız. Amaç doğru ayırımların optik değerlendirmesini, atmosferik incelikleri ve atomun ritmik tesirlerini ve teşvik etmek ve atmosfer içersindeki tüm hareketlerin ses dalgalarını ve titreşimlerini kromatik terimlerle ifade edebilmektir.

Hayvanlar, ilkel toplumlar gibi – halen Avustralya'da yaşayan bazı toplumlar da dâhil olmak üzere – sadece karanlık renkleri açık renklerden ayırabilmektedirler, bazı istisnalar haricinde kategorize etmelerine izin vermeyecek türden üçüncü seviyede bir idrak düzeyine erişebilmişlerdir; oldukça uzaktaki nesneleri algılama açısından, optik sinirlerini diğer yaratıklardan farklı olarak çok geliştirmişlerdir. Bu yüzden, aşırı derecede uzakları görebilirler ve mat yüzeylerin (çizgilerin) içinden nesneleri bile ayırt edebildikleri müthiş bir keskin görüye sahiptirler.

Öte yandan konu uzaktaki nesneleri algılama olduğunda bizler optik organlarımızı çok az geliştirebilmiş durumdayız, çeşitli miyop vakaları sıklıkla görülmekte; ancak (belki de psikolojik nedenlerle) bunu telafi etmek üzere bizler de kromatik ya da renksel duyularımızın optik kapasitelerini oldukça geliştirdik, öyle ki parlak nesnelerin bütün kromatik gamını algılayabilmekteyiz.

Zekâ yönünden bakıldığında hayvanlardan çok daha üstün olan insan gelişimini sürdürmek mecburiyetindedir. İnsani duyularımızın mükemmeliyeti bir alışkanlık ve eğitim meselesinden başka bir şey olmadığından, atmosferin tüm kurucu öğelerini tüm canlı ifadeleri ile birlikte filtre edebilen bir durumda olmalıyız.

Daha önce de belirttiğimiz üzere, insanların ışık kaynaklarından gelen kromatik titreşimlere karşı optik bir farkındalık içerisinde olduğu bilinmektedir; o yüzden bir ses kaynağı tarafından iletilen kromatik titreşimlerin *de* atmosferde var olduğunu ve optik duyularımızca algılanabilir olduğunu gösteren bilimsel ilkeyi de kabul etmeliyiz. Her iki güç de atmosferi, dolayısıyla da insan duyularını etkileyebilmektedir. Belirli bir atmosferik durumun nesnelerin renklerini değiştirdiğine dair özdeyişi kabul edersek, aynı şekilde kendine has bir rengi olduğu ve atmosferik özün optik algımızın temeli olarak ayırt edildiği gerçeğini de kabul etmemiz gerekmektedir.

İki notayı birbirinden ayırt edebiliriz –Do ve Fa, örneğin-çünkü atmosfere doğru farklı titreşimsel yoğunluklar gönderirler. Bu sebepten, çevreleyici nesnelerin bu titreşimlerden yansıttığı renk etkisini göz önüne alarak, şu ya da bu notanın renksel değerini ayırt etmek hem çok kolay hem de aynı ölçüde inanılır olacaktır.

Newton'un o ünlü atmosferin solar spektrumun yedi rengi tarafından kalıcı olarak işba edildiğine dair aksiyo-matik ilkesini kabul ederek, deneylerimden birinin sonuçlarından bir örnek vermek istiyorum.

Bir sirenin, çaldığı zaman, atmosferi değiştirdiği ortadadır ki daha sonra özel bir dalga silsilesi ile ritmik bir şekilde yayılır, karşısına çıkan herhangi bir engelden geri seker ve bu yüzden de kırılır, sayısız renkli skalaya bölünür ve tüm bu eşzamanlı ritmik örneklerde, atmosferik titreşimler pek çok ışık ve rengi üzerine toplar; sadece bu titreşimlerin karşılaştıkları nesne ve yüzeylerin renklerini değil çevredeki diğer nesne ve yüzeylerden gelen yansımaları da.

Bu renklenmelerin, pek çok insanın hatalı biçimde düşündükleri gibi, sanatçı ya da vahşi fantezilerinin sonucu tarafından ampirik biçimde algılanan sade soyut ifadeler ya da keyfi etkenler olmadıklarının altını çizmek istiyorum; bu akademizme hatta daha kötüsüne yol açacaktır.

Bir diğer örneğe göz atalım (aptalların besini): A bir odadadır, ve ikinci bir kişi, Z, bir diğer odadadır; ikincisi dans etmeye, şarkı söylemeye, el kol hareketleri yapmaya, gürültü yapmaya… vs. başlar. A diğer odada gerçekleşen seslerin, gürültülerin ya da atmosferik yer değişimlerinin renklerinden hiçbirini algılayamayacaktır, çünkü bizzat orada değildir. Sonuç olarak, Z'nin çeşitli hareketleri tarafından üretilen atmosferik titreşimler ona sonsuz parçaya dağılmış bir halde varacaktır ve nihayetinde çok zayıf derecede bir kromatizme sahip olacaktır ve A'yı çevreleyen atmosferik alanı, diğer bir deyişle bireysel görsel idrakin gerçekleştiği alanı etkileme kapasitesinden de yoksun olacaklardır.

Bir kez daha ses renklerinin ve atmosferdeki herhangi bir değişimin idrakinin 'saf optik görsellik' hakkında bir belirti olduğunu ve kültürden gelecek hiçbir yardıma ihtiyacı olmadığını vurgulamak istiyorum.

Umarım ki titreşimler ve atmosferik dinamizmden bahsederken, atmosferin yedi ana renkten oluştuğunu ve titreşimlerin onun bir dağılımını olduğunu bildiğimizden, tek bir kuvvet tarafından yeri değiştirilen titreşimlerin tek bir renk ile eşitlenemeyeceğini bunun için pek çok renge ihtiyaç olduğunu açıklamaya muvaffak olabilmişimdir.

Bu nedenle bir notanın, bir sesin, bir jestin, bir kelimenin, bir kokunun kendine denk düşen sadece bir rengi olduğunu söylemenin ne doğru ne de mümkün olduğunu belirterek sözlerimi özetleyeyim; gerçekte her birinin pek çok rengi vardır. Benzer biçimde, atmosferik titreşimler daha şiddetli olduğu için rengin de daha yoğun ve bu nedenle de daha görünür olacağı doğru değildir; değeri ve yönü belirleyen birincil güç, titreşim tipi ve merkez noktasıdır.

İçinde yaşayıp nefes aldığımız atmosferin potansiyelini anlamaya çalışmak da büyük önem taşımaktadır; atmosferin işba edildiği gizli kromatik kaynakları öğrenmeliyiz; ancak bu bilgiyi edinmek için bir ressamın kişiliğine ve renklerin yavaş ölümü, nefes alışı ve atmosfer hakkında sonsuz bir bilgiye sahip olmamız gerekmektedir.

Yaşayan cesetler, soğuk ruhlar, yeteneğe ve sıkı çalışmaya adanmış o varlıklar, ortaya yolun seçen ve ateş ile tutkudan yoksun olanlar: Bunlar, bu tarz bir soruşturmanın sonuçlarını anlamayacak ya da idrak edemeyecek insanlardır. Üstelik sanat şevk ve coşkunluk ile ilintili olduğu için, hevesli ve coşkun ruhlar diğer insanların sahip olmayı umut edemeyecekleri ruhsal ya da duyumsal erdemlere ulaşma imkânına sahiptirler.

Kromofoninin temelini tanımlamak üzere neden sesi seçtim?

Çünkü o insanoğlunun bu yeni bildirgelerini sınıflandırmak için en uygun ifade. Ne var ki, şunu da açıkça hatırlamalıyız ki, ‘Kromofoni’ terimi ile ses kaynaklı olmayanlar da dâhil olmak üzere herhangi çeşit bir atmosferik yer değişimi içerecek şekilde bir tanımlama yapmaya çalışıyorum. Bu yolla bir resimde ifade edilmiş olan kromatik titreşimlerde dile getirilen titreşimlerin hangi cinsiyetteki kişinin sesi tarafından yerinden oynatıldığının ayrımını kolayca yapabiliyor olacağız.

Psikolojik olarak, bu optik duyu fenomeni kendisini şu şekilde ortaya koymuş olur: ‘atmosferde bir ses, bir gürültü, bir söz canlanırken saf ve dinamik bir titreşim sanatçının havai hayal gücünde uyanmaya başlar.’

Varlıklarını devam ettirebilmek ve tartışılmak ve onaylanmak için hayatın tüm modern belirtileri, aptalların tüm zıt yöndeki eleştirilerine karşın, olumlu bir karaktere sahip olmak mecburiyetindedir. Bu nedenle, resimde

bu olumluluğun tadını çıkarmak istiyorsak eğer, tüm ifade biçimlerimiz renklerle ortaya konmalıdır.

Atmosfere bakın ve gözlerinizi inanılmaz Doğa ile doyurun; somutu soyuta işleyin, böylece karşılıklı tepkilerden evrimleşen titreşimlerin şiddetli bir aydınlanışı meydana gelecektir.

Yok edin, yıkın, bilinci ve fikri, kültürü ve sanatın doğuşunu yeniden inşa etmek için.

Kromofoni hakkındaki bu birkaç kelam aklın körlüğünden ve gözlerin uyuşukluğundan şikâyet edenler içindir.

26 Ağustos 1913 tarihinde

Gazetta Ferrarese tarafından yayımlanmıştır.

Gino Severini

Dinamizmin Plastik Benzeşimleri-Fütürist Manifesto 1913

Evreni sanat eserinin içerisinde yerleştirmek istiyoruz. Bireysel nesneler artık yok.

Plastik yaratım dünyası ile ilintili olan sanatsal hissiyatımız tarafından keşfedilecek düzende ve ölçüde yeni boyutlar yaratmak için, dışsal gerçekliği ve onun hakkındaki bildiklerimizi unutmak zorundayız.

Bu yolla sadece belirli bir duygusal altyapıyla ilintili olmayan ama bütün evrenle bütünleşmiş olan sanatsal duyguları ifade edeceğiz; madde, etkileri açısından düşünüldüğünde, çünkü madde evreni sonsuz sayıda benzeşimler çemberleri dâhilinde içine almaktadır ki bu benzeşimler benzerlikler ya da akrabalıklarla başlamakta, karşıtlıklar ve belirli farklılıklarla sona ermektedir.

Bu yüzden, kare şeklinde ve mavi renkte olduğunu bildiğimiz gerçek bir nesne tarafından bizde uyandırılan hissiyat, nesnenin şekli ve kromatik tamamlayıcıları aracılığıyla sanatsal bir biçimde ifade edilebilir, örneğin yuvarlak şekiller ve sarı renkler.

İşte şu anda dışsal gerçekliği ve bilgimizin artık plastik ifademizde hiçbir etkisi kalmamıştır ve hissiyatımızdaki hatıraların hareketlerine bağlı olarak, sadece duyguların hareketi geride kalmaktadır, onu üreten sebebinki değil.

Bu yüzden hatıra, sanat eserinde zaman ya da mekânın herhangi bir bütünlükten bağımsız gerçek bir duygusal kaynağı olarak ve sanatsal yaratımın tek varlık nedeni olarak ancak *sanatsal tatminin bir öğesi* olarak yer bulacaktır.

Ta 1911'de, Seyahat Anıları adlı tablomun zamanında-Paris'teki ilk Fütürist sergi, Şubat 1912- zaman ve mekânın bütünlüklerini Toscana'da, Alplerde, Paris'te… vs. idrak edilen şeyleri tek bir plastik bütünde bir araya

getiren bir hatıra resmi ile tamamen yok ederek *ad infinitum*'u plastik ifadenin boyutlarına kadar genişletmenin olasılığını fark ettim.

Bugün, bu dinamizm ve eşzamanlılık çağında, kişi herhangi bir olayı ya da nesneyi, *genleşici hareketi* bizde *eşzamanlı* olarak hatırlanan ve mevzubahis olay ya da nesneden tam etki alabilmek için pek çok soyut gerçeklik halinde olan anılardan, plastik tercihlerden ya da nefretlerden ayıramaz.

Bir akşam dans eden bir kızın hareketlerini yaşarken sezgiyle hissedilen spiral şekiller ve sarı ile mavinin hoş karşıtlıkları *daha sonra* plastik tercihler ve nefretler süreci aracılığıyla ya da her ikisinin bir tür kombinasyonu aracılığıyla *bir uçağın ortak merkezli dönüşlerinde ya da ekspres bir trenin acelesinde* yeniden hissedilebilir.

Bu yolla belirli gürültü, ses, koku, ısı, hız… vs. duyularını ifade eden ve bir *transatlantik* deneyimi ile bağlantılı formlar ve renkler *plastik benzeşimler* sayesinde, bizde çok farklı bir gerçeklik-*Galeries Lafayette*[5]-tarafından uyandırılan aynı hissiyatları ifade edebilir.

Transatlantik deneyimi bu nedenle evreni hissiyatımıza elektrik dalgaları üzerinden nüfuz eden *kalitatif parıltıları* sayesinde Galeries Lafayette deneyimi ile bağlantılıdır (ve her deneyim kendi belirli ama farklı bağlantısı ile ilintilidir).

Bu, bundan sonra sadece en önemli hayatiyetindeyken ele aldığımız süje-maddenin bütünlüğünü *tamamıyla* yok eden karmaşık bir gerçeklik formudur ki şu şekilde ifade edebiliriz:

Galeries Lafayette = *transatlantik*.

Resmettiğimiz soyut renkler ve formlar zaman ve uzamın dışındaki Evrene aittir.

Bizden evvel, benzeşimler daha büyük ya da daha küçük ölçülerde edebiyatta kullanılmaktaydı. Benzeşimleri sistematik olarak ilk kez kullanıp yoğun ve belirli bir gerçekçilik elde edebilen şair Marinetti muhteşem Fütürist Edebiyat Teknik Manifestosunda şöyle bir tanıma gitmektedir:

‘Benzeşim yüzeyde farklı ve düşman olan uzaktaki nesneleri bir araya getiren muazzam sevgiden başka bir şey değildir

‘Sonsuz sayıdaki benzeşimleri kullanarak, aynı zamanda hem çok renkli, hem çok sesli hem de çok biçimli olan bu düzenlenmiş stil süje-maddenin tüm yaşamını kucaklayabilir.

‘Bir nesnenin aralıksız hareketlerini verebilmek için, kişi tek bir simgesel kelimeden doğan, yoğunlaşan ve toparlanan benzeşimleri serbest bırakmalıdır.

‘Süje-maddenin en hızlı ve cisimsiz yönlerini geliştirmek ve bir araya getirebilmek için, görüntüler ve benzeşimlerin sıkı ağları öyle bir gerilmelidir ki onları fenomenlerin gizemli okyanusuna saçabilelim.’

Böylece, benzeşimleri kullanarak, gerçekliğin en anlamlı kısmının içine nüfuz edebilir ve *nesne* ile *isteği* en yoğun ve genleşir hallerinde *eş zamanlı* olarak ortaya koyabiliriz.

Yüzeylerin iç içe geçmeleri ve çevrenin eşzamanlılığı ile nesnelerin karşılıklı etkilerini ve konunun çevresel hayatiyetini (nesnenin yoğunluğu ve genleşimi + çevre) resmedebildik; plastik benzeşimlerle benzersiz formu sanatsal hissiyatımız tarafından *yaratılan* ve maddenin *mutlak hayatiyetini* ya da *evrensel dinamizmi* ifade eden isteğin bu etkilerinin, parıltılarının ve karşıtlıklarının çapını *sonsuza kadar* genişletebiliriz (nesnenin yoğunluğu ve genleşimi + tüm evren aracılığıyla çevre, belirli ama karşıt bağlantıları kadarıyla).

Ek olarak *sanatsal duyguyu* felsefi ya da entelektüel herhangi bir şeyin yabancılaştırmaya eğilimli olduğu *fiziki* ve *spontane* kaynağına geri götürüyoruz, yani *Doğaya*. Bu nedenle, yaratımlarımız gerçek hayattan tamamen farklı bir içsel hayatı sunuyor olsa da, sanatsal benzeşimlere dayandırdığımız resim ve heykeller doğanın peşindeki resim ve heykeller olarak adlandırılabilir.

İki tür benzeşim vardır-*gerçek benzeşimler* ve *görünürde benzeşimler*. Örnek vermek gerekirse:

Gerçek analojiler: dans eden deniz, zikzak hareketleri, gümüş ve zümrüt yeşili kontrastları ile benim plastik hissiyatımda ışık, gürültü ve sesten oluşan dünyasında parıldayan pullarıyla elbisesini giymiş bir dansçının uzak görüntüsünü uyandırmaktadır.

Bu nedenle *deniz = dansçı*.

Görünürde benzeşimler: gerçek benzeşimde bana bir dansçı izlenimini veren aynı denizin plastik ifadesi bir görünürde benzeşim süreci sonunda müthiş bir demet çiçeği görüntüsünü vermektedir. Bu kesin ve yapay benzeşimler sanat eserinin ifadesel gücünü yoğunlaştırmaya yardımcı olmaktadır. Bu yüzden kişi şu sonuca varır:

deniz = dansçı + bir demet çiçek.

Her sanatçının bireyselliğine özellikle uyacak teknik kurallar koymak mümkün değildir. Yine de, işte bizim ifade yollarımızın kısmen kullandığımız ama evrensel plastik hissiyatımız ile uyumlu halde yoğunlaştırdığımız ve sistematik olarak geliştirdiğimiz temelleri.

FORM

1. Çizgilerin, yüzeylerin ve hacimlerin ve yine uzamda yerleştirilmiş benzeşimsel form gruplarının eşzamanlı karşıtlığı. – Yapıcı iç içe geçmişlik.

2. Özellikle yeni bir *kalitatif mimari* içerisinde sıralanmış ve kalitatif miktarla oluşturulmuş ritmik arabeskvari yapı.

… (*Süje-madde, etkisi göz önüne alındığında, kalitatif sürekliliklerini kadar gelişebilmek için bütünlüğünden ve bu nedenle de tümlev miktarından feragat eder*.)Bu nedenle Fütüristik sanatsal ifademiz tamamen kalitatif olacaktır.

3. Uzaya doğru dikey olarak dikdörtgen, ya da kare ve küresel olan tüm yönlerden açık dinamik kompozisyon.

4. Tonsal dereceler dâhilindeki bir renk kadar statik ve şekilsiz olan düz bir çizginin ve paralel çizgilerin tenkili.

RENK

1. Prizmanın saf renklerinin eşzamanlı kontrast alanlarında ya da benzeşimsel ve bölünmüş renkler için istisnai kullanımı. (*Genel bir bütünleyicilik ya da benzeşimsel renklerin Divizyonizmi renkli benzeşimler tekniğini oluşturur. Plastik benzeşim nesneler arasındaki gerçek bir farklılığın gerçek bir benzeşim aracılığıyla yok edilmesidir; renkli benzeşimler kullanarak kişi açık bir yoğunluk, ısı, müzikalite, optik ve yapısal dinamizm elde edebilir.)*

2. Doğal alanlar için veyahut renklerden en büyük yoğunluğu alabilmek için saf siyah, siyah beyaz ya da düz tuvalin kullanımı.

3. Realizmi artırmak için, yansımasal sembollerin, tecrit edilmiş kelimelerin ve olası tüm materyallerin kullanımı.

4. Mutlak gerçekliğe olan ihtiyacımız resimlerimizi inançla modellememizi ve küresel şekilde yerleştirilen prizmanın tüm renkleriyle boyamamızı sağlıyor.

Sanatsal bir form aldıklarında tüm duyumlar *ışık* hissine batırılmış hale gelirler ve bu nedenle sadece prizmanın tüm renkleri ile ifade edilebilirler.

Resim ve modelleme formları, tüm renklerin spektrumundan öte, nesnedeki hayat kaynaklarından birini bastırmak anlamına gelmektedir.

Işık hissinin renklendirilmiş ifadesi, *uzaydaki küresel genişleme*miz ile uyumlu bir halde, işin organik yapısı ile ilintili olarak merkezkaç ya da tam tersi olabilir. Bu yüzden, örneğin, sanatsal *Dansçı = deniz* eşitliğinin merkezden uzaya (merkezkaç) hareket eden ışıltılara (formlar ve renk-ışık) sahip olması tercih edilir. Bu, ayrıca, her sanatçının sanatsal hissiyatına da bağlıdır; ama bizden önceki ressamların ışığın bedenler üzerindeki etkilerini göstermek üzere kullandıkları ve ışıltılı, kısa ömürlü ve tesadüfî fenomenlerin izafiyeti ile beraber yürüyen ışık, lokal ton ve gölgeler ilkesinden kurtulmak büyük *hayatiyet* taşımaktadır.

Işık ile ilintili bu yeni sanatsal ifade biçimini *ışığın uzaydaki küresel genişlemesi* olarak adlandıracağız.

Bu şekilde formların küresel genişlemesi ile mükemmel şekilde uyum sağlayan renklerin küresel genişlemesine varacağız.

Örneğin: bir formlar grubunun merkezi sarı ise, bir renkler serisi uzaya doğru bir renkli benzeşimden tamamlayıcı rengi olan maviye ve eğer gerekliyse ışığın mevcut olmadığı siyaha ya da tam tersine değin ışıyacaktır.

Tek ve aynı resimde ya da sanat eserinde eşzamanlı ve dinamik rekabet içerisinde birden fazla *merkezkaç* ya da *tersi* çekirdek olduğu açıktır.

Farklı ırklara mensup sanatçılar arasında da bulunabilen en sistematik Fütüristik özelliklerimizden biri *hareketin hissiyatlarını* ifade ediyor oluşumuzdur.

Gerçekten de, duyularımızı dönüşüme uğratan ve Fütürist doğrularımızın çoğunluğuna neden olan bilimin etkilerinden biri *hız*dır.

Hız bizlere uzay ve zaman hakkında sonra da hayatın kendisi hakkında yeni bir kavrayış bahşetti; Fütürist işlerimiz için çağımızın sanatını hayatın en yakın ifadelerinden bir tanesi olan *hareketin stilizasyonu* ile *karakterize etmek* son derece akla makul hale geldi.

Bu nedenle ilk Fütürist resim manifestomuzda *nü*yü yasakladığımız gibi, duyumsamanın nesneleri olarak ele alınmış olan *insan vücudunu, donuk yaşamları ve kırsal manzaraları yasaklamalıyız*.

Bireysel olarak alındıklarında duygusal bir altyapı ile ilintili olarak ele alınsalar bile evrendeki toplu etkilerini ifade eden kalitatif toplaşımlarından ayrılan bu nesneler, sanatsal dehamız için büyük bir ilgi kaynağı teşkil etmekte ve yaratıcı gücüne yakışmayan arayışlarda çürümesine neden olmaktadırlar.

Öte yandan, uçan bir uçak+insan+manzara gibi dinamik öğelerin bir bileşkesi; hızla ilerleyen bir tramvay ya da bir otomobil+cadde+yolcular; ya da Metro vagonları + istasyonlar + posterler + ışık + kalabalık… vs. ve bizde doğan tüm sanatsal benzeşimler çok daha derin ve çok daha karmaşık olan duygu ve lirisizm kaynakları sunarlar bize.

Ayrıca bir an evvel ve kökten bir şekilde *resimsel form* ile *yontusal form* arasında uzun zamandır yüceltilen akademik ayrımları ortadan kaldırmalıyız.

Plastik dinamizm, *maddenin mutlak hayatiyeti*, sadece *maksimum* derinliğe, yoğunluğa ve parıltılı yansımaya sahip *renk formları* ile ifade edilebilir ki bu da resim ve heykelin tekil bir sanat eserinde bir araya getirilmesi ile gerçekleşebilir.

Ben bu nedenle *resmin ve heykelin sonunun geldiğini* haber veriyorum. Bu sanat formları, geliştirici ruhumuza rağmen, yaratıcı özgürlüğümüzü frenlemekte ve içlerinde kendi kaderlerini barındırmaktadırlar: müzeler, koleksiyoner galerileri, bunların hepsi aynı derecede geçmişte kalmışlardır.

Bunun yerine, *plastik yaratımlarımız açık havada yaşamalı ve belirli bir özü sundukları dış dünyanın aktif müdahalesini paylaşacakları mimari şemalara uyum sağlamalıdır*.

Eylül-Ekim 1913

F. T. Marinetti

Varyete Tiyatrosu 1913

Günümüz tiyatrosuna karşı (nazım, nesir ya da müzikal) derin bir şekilde tiksinti içerisindeyiz çünkü tarihsel canlandırma (pastiş ya da intihal) ve günlük yaşantımıza dair fotografik canlandırma arasında aptalca bir halde bocalayıp durmaktan başka bir şey yapamıyor; her şeyden öte gaz lambalarının çağına ait kılı kırk yaran, yavaş, analitik ve sulandırılmış bir tiyatro bu.

FÜTÜRİZM VARYETE TİYATROSUNU ÖVÜYOR çünkü:

Bizim elektrikten doğduğumuz gibi doğan Varyete Tiyatrosu geleneği, ustaları, dogmaları olmadığı için şanslıdır ve hızlı aktüalite ile beslenmektedir.

Varyete Tiyatrosu tamamıyla uygulanabilirdir, çünkü halkı komik efektlerle, erotik uyarımlarla ya da hayal gücüne dayalı şaşkınlık ile eğlendirme ve şaşırtma iddiasındadır.

Varyete Tiyatrosunun yazarları, oyuncuları ve teknisyenleri var olmak ve zafere ulaşmak için tek bir nedene sahiptirler: aralıksız bir şekilde yeni şaşırtıcı öğeler icat etmek. Bundan sonrası ise kişinin kendini tekrarlama ya da durdurmasının mutlak olanaksızlığıdır, dahası çeviklik, hız, kuvvet, karmaşıklık ve zarafet ile ilintili çeşitli kayıtları fethetmek için beyin ve kaslar arasındaki heyecanlı rekabettir.

Varyete Tiyatrosu sayısız görüntüler ve başka türlü anlaşılmaz olan gösterilerle (savaşlar, ayaklanmalar, at yarışları, otomobil ve uçak birliktelikleri, seyahatler, tatiller, şehrin derinlikleri, kırsal alanlar, okyanuslar ve gökyüzü) zenginleştirdiği sinemayı kullanış şekli ile bugün benzersiz durumdadır.

Sayısız yaratıcı kuvvet için karlı bir gösteri penceresi olarak Varyete Tiyatrosu doğal bir şekilde benim ‘Fütürist Muhteşem’ olarak adlandırdığım ve modern mekanik tarafından üretilen şeyi yaratmaktadır. İşte bu ‘muhteşem’ ile ilintili bazı öğeler: *(a)* güçlü karikatürler; *(b)* gülüncün uçurumu; *(c)* lezzetli, elle tutulamaz ironiler; *(d)* her şeyi kucaklayabilen, betimleyici semboller; *(e)* kontrol edilemez kahkaha çağlayanları; *(f)* insanlık, hayvanlar, sebzeler ve mekanik dünyalar arasındaki derin benzeşimler; *(g)* açığa vurulan kinizm patlamaları; *(h)*

nükte, hazırcevaplık ile dolu öyküler ve zekâyı havalandıran bilmeceler; *(i)* sinirleri esnetmek için bütün bir kahkaha ve tebessüm dizisi; *(j)* zekâyı çılgınlığın sınırlarına kadar yoğun bir biçimde zorlamak için bütün bir aptallık, geri zekâlılık, ahmaklık ve absürtlük dizisi; *(k)* hissiyatlarımızın en az keşfedilebilmiş kısımlarına kadar uzanan gizemli ve açıklanamaz halleriyle ışığın, sesin, gürültünün ve dilin tüm yeni anlamları; *(l)* büyük bir hızda ortaya çıkan olayların, iki dakikada sağdan sola itilen sahne karakterlerinin (‘ve şimdi Balkanlar’a bir göz atalım’: Kral Nicolas, Enver bey; Daneff, Venizelos, Sırplar ve Bulgarlar arasındaki yumruk yumruğa kavgalar, bir *beyit*, ve her şey gözden kaybolur); *(m)* eğitici hicivsel pantomimler; *(n)* kasılımlı, tereddütlü, bıkkın yavaşlıklarında kızışan jestler aracılığıyla hissiyatı güçlü bir şekilde etkileyen acı çekişlerin ve nostaljinin karikatürleri; komik jestlerle, garip kılıklarla, çarpıtılmış kelimelerle, çirkin suratlarla, kıç üstü düşüşlerle gülünç hale getirilmiş derin kelimeler.

Bugün Varyete Tiyatrosu yeni bir hissiyatın öğelerinin kaynamakta olduğu bir cadı kazanıdır. Burada Güzele, Büyüğe, Kutsala, İnançlıya, Aşırıya, Baştan çıkarıcıya ve Korkutucuya ait tüm eskimiş prototipleri ve bunları izleyecek olan yeni prototiplerin soyut ihtimamlarının ironik bir çürüyüşünü bulursunuz.

Varyete Tiyatrosu bu nedenle insan onluğunun bugüne kadar maddi ve ahlaki kedere gülüp geçerek kendisini yönlendirmek için sinirlerinde arıttığı her şeyin bir sentezidir; aynı zamanda geleceğin insanlığının tüm kahkahalarının, tüm tebessümlerinin, tüm alaycı tavırlarının, tüm yüz ekşitmelerinin köpürdeyen bir bileşimidir. Burada insanı bir yüz yıl daha sarsacak neşeyi, şiirlerinin, resimlerini, felsefelerini ve mimarilerinin atılımlarını tadarsınız.

Varyete Tiyatrosu form ve renk dinamizmi içerisinde tüm gösterilerin en sağlıklısını sunar (hokkabazların, balerinlerin, akrobatların, alacalı sürücülerin, ayaklarının üzerinde dönen dansçıların spiral şekillerinin eş zamanlı hareketleri). Hızlı, aşırı güçlü dans ritimleri ile Varyete Tiyatrosu en yavaş ruhları uyuşuklarından çekip çıkarır ve koşup sıçramaya zorlar.

Varyete Tiyatrosu seyircinin işbirliğini arıyor olması açısından yalnızdır. Aptalca bir röntgen gibi statik kalamaz, aksine harekete, şarkılara gürültücü bir şekilde katılır, orkestraya eşlik eder, şaşırtıcı hareketler ve garip

diyaloglarla oyuncularla iletişime geçer. Ve oyuncular müzisyenlerle palyaçolar gibi ağız dalaşına girer.

Varyete Tiyatrosu puro ve sigaraların dumanını tiyatronun atmosferini sahneninkiyle birleştirmek için kullanır. Ve seyirci bu yolla oyuncuların fantezisine ortak olduğu için, hareket sahnede, localarda ve koltuklarda simültane bir şekilde devam eder. Performansın sonuna kadar hayranların kavgalarına, yıldızı görmek için sahne kapısının önüne yığılan güruha kadar devam eder; çifte nihai zafer: şık bir akşam yemeği ve yatak.

Varyete Tiyatrosu erkek için bir içtenlik ekolüdür çünkü açgözlü içgüdülerini teşvik eder ve kadının üzerindeki her türlü örtüyü, onu kapatan, maskeleyen ve deforme eden tüm cümleleri, tüm iççekişleri, tüm romantik hıçkırıkları parçalar atar. Öte yandan kadının tüm muazzam hayvansı özelliklerini, kavrayışını, baştan çıkarıcı güçlerini, inançsızlığını ve direncini gün ışığına çıkarır.

Varyete Tiyatrosu rekorları belirlemenin ve dirençleri fethetmenin zorluğunda bir kahramanlık ekolüdür ve sahnede tehlikenin aklı başında, güçlü atmosferini yaratır.

Varyete Tiyatrosu palyaçoları, sihirbazları, akıl okuyucuları, dahi hesaplamacıları, taklitçileri ve parodicileri, müzikal hokkabazları ve uçrak Amerikalıları, nesnelere ve garip mekanizmaları doğuran fantastik hamilelikleri ile bir incelik, karmaşıklık ve akli sentez ekolüdür.

Varyete Tiyatrosu yeniyetmelere ve yetenekli gençlere tavsiye edebileceği tek ekoldür çünkü en muğlâk sorunları ve en karmaşık siyasi olayları çabukça ve açıkça açıklar. Örneğin: Bir sene önce Folies-Bergère'de, iki dansçı Cambon ve Kinderlen-Watcher arasındaki Fas ve Kongo konusunda geçen hararetli tartışmaları üç yıllık bir uluslar arası ilişkiler eğitimine eşit düzeyde sembolik bir dansla canlandırıyorlardı. Yüzleri seyirciye dönük, kolları birbirine dolanmış, yan yana bir şekilde karşılıklı bölgesel ayrıcalıklar alıyor, bir ileri bir geri bir sağa bir sola sıçrıyor, asla ayrılmıyor, hiçbiri amacından vazgeçmiyorlardı bu da durumu daha da karmaşık hale getiriyordu. Aşırı bir diplomatik nezaket, yetenek, tereddüt, gaddarlık, çekingenlik, inatçılık ve titizlik sergiliyorlardı.

Dahası Varyete Tiyatrosu açıkça hayatın egemen kurallarını açıklamaktadır:

karmaşıklık ve değişen ritimler gereksinimi;

- yalan ve çelişkinin ölümcüllüğü (örneğin; ikiyüzlü İngiliz dansözler: küçük çoban kız ve korkutucu asker);
- insanın güçlerini geliştiren yöntemsel bir isteğin mutlak kudreti;
- hız + dönüşümlerin bir sentezi.

Varyete Tiyatrosu sistematik bir biçimde, ideal sevgiyi ve tutkunun nostaljik mahmurluğunu günlük bir işin robotlaşmış monotonluğuyla doyana kadar tekrarlayıp duran o romantik takıntıyı yerer. Duyguyu mekanize eder, dünyevi servete karşı olan tiksintiyi küçümser ve ayağıyla ezer, şehveti cinsel birleşmenin doğal fonksiyonuna indirger, onu her gizemden, her korkudan, her sağlıksız idealizmden arındırır.

Varyete Tiyatrosu kolay, hafif ve ironik sevgiler için bir duygu ve tat verir. Cafélerin teraslarında verilen açık hava performansları sonsuz çaresizlikler ile kıvranan kasılımlı ay ışığı ve sahte mücevherleri, boyanmış bedenleri, çok renkli iç etekleri, kadifeleri, dudakların taklit rengini ortaya çıkaran elektrik ışığı arasındaki inanılmaz savaşı sunmaktadır. Doğal olarak üretilmiş elektrik ışığı muzaffer olmakta ve zavallı çöküntü içindeki ay ışığı yenilmektedir.

Varyete Tiyatrosu doğal olarak anti-akademik, ilkel ve naiftir, bu yönüyle de yöntemlerinin basitliği ve keşiflerinin beklenmezliğinden ötürü daha da büyük bir önem arz etmektedir. (Örneğin; her bölümün sonunda şarkıcıların kafeslenmiş hayvanlar gibi sistematik bir şekilde sahneyi turlamaları.)

Varyete Tiyatrosu Sanatta Dini, Kutsal, Ciddi ve Yüce olanı büyük S ile yok eder. Onlardan intihal yaparak, onların parodilerini yaparak, onları sadece birer *atraksiyonlarmışçasına* kutsal gereçlerinden ayırıp sıradanlaştırarak ölümsüz başyapıtların Fütürist yıkımına iştirak eder. O yüzden şu anda Londra'da büyük bir müzikholde provaları yapılmakta olan Parsifal'in kırk dakikalık gösterimini kayıtsız şartsız destekliyoruz.

Varyete Tiyatrosu tüm perspektif, oranlama, zaman ve uzay idraklerimizi yıkmaktadır. (Örneğin; sanki başka türlü yapamazlarmış gibi belirli eksantrik Amerikalıların gelip geçerken açıp kapadıkları ama sahnenin ortasında yalnız başına duran, otuz santimetre yüksekliğinde küçük bir kapı ve girişi.)

Varyete Tiyatrosu bize şimdiye kadar elde edilmiş tüm rekorları sunmaktadır: en müthiş hızı, Japonların en iyi akrobatlarını ve jimnastikçilerini, zencilerin en kaslı olanlarını, hayvani zekânın en gelişmişini (atlar, filler, foklar, köpekler, eğitimli kuşlar), Napoli körfezinin ve Rus steplerinin en iyi melodik etkilerini, en iyi Parisli nükteleri, farklı ırkların en müthiş rekabetçi kuvvetlerini (boks ve güreş), en harika anatomik gariplikleri, kadınsı güzelliklerin en inanılmazını.

Geleneksel tiyatro içsel yaşamı, öğretici meditasyonu, kütüphaneleri, müzeleri, monoton bilinç krizlerini, aptalca duygu tahlillerini, diğer bir deyişle (ayıp bir şey ve ayıp bir kelime) *psikolojiyi* teşvik etmektedir, ancak öte yandan, Varyete Tiyatrosu hareketi, kahramanlığı, açık havadaki yaşamı, mahareti, içgüdü ve algının otoritesini yüceltmektedir. Psikolojiye karşılık olarak ise benim ‘bedensel delilik’ dediğim şeye karşı durmaktadır (*fisicofollia*).

Son olarak, Varyete Tiyatrosu tek bir büyük başkente sahip olmayan her ülkeye (İtalya gibi), lüksün ve aşırı rafine zevklerin çekim merkezi olarak kabul edilen Paris’in parlak bir özetini sunmaktadır.

FÜTÜRİZM VARYETE TİYATROSUNU HAYRETİN, REKOR BELİRLEMENİN VE BEDENSEL DELİLİĞİN TİYATROSUNA DÖNÜŞTÜRMEK İSTEMEKTEDİR.

Kişi varyete Tiyatrosundaki tüm mantığı yok etmeli, değişik yollarla lüksünü abartmalı, karşıtlıkları çoğaltmalı ve absürt ile yaşama benzemezliği sahnenin gerçek efendileri haline getirmelidir. (Örneğin: Şarkıcıları el ve kollarını hatta özellikle saçlarını bugüne kadar baştan çıkarmanın yolları olarak yâdsınmış tüm renklerde boyamaya zorlayın. Yeşil saç, mor kollar, portakal rengi bedenler… vs. Bir şarkıyı yarıda kesin ve devrimci bir nutukla devam edin… vs.)

Bir gelenekler kümesinin kendilerini Varyete Tiyatrosu içerisinde yapılanmalarından alı koyun. Bu nedenle de, Yunan trajedileri kadar sıkıcı olan, siyasi kişiliklerin cirit attığı ve olayların son derece irrite edici mantıksal bir zaman dilimi içerisinde cereyan edip nüktelerle belirlendiği o aptal ‘Parizyen’ revülerine karşı çıkın ve yok edin. Varyete Tiyatrosu, aslında, ne yazık ki bugün halen olduğu şey yani az ya da çok neredeyse ilginç bir gazete olmamak zorundadır.

- Balkondaki, koltuklardaki ve localardaki izleyiciler arasında hareket etmek için sürprizi ve ihtiyacı tanıtın. Bazı rast gele öneriler: bazı koltuklara güçlü bir tutkal dökün, öyle ki erkek ya da kadın izleyici koltuğuna yapışıp kalsın ve diğer tüm seyircileri güldürsün (zarar gören ceket ya da eteğin parası tabii ki çıkışta seyirciye ödenecektir). –Aynı bileti on kişiye birden satın: trafik sıkışıklığı, ağız dalaşları ve kavgalar. –Adı çıkacak kadar dengesiz, rahatsız edici ya da eksantrik olan ve müstehcen hareketler yaparak ve kadınları çimdikleyerek ya da başka gariplikler sergileyerek diğerlerini provoke etmesi mümkün gözüken beyefendilere ya da hanımefendilere bedava bilet önerin. Koltukları insanları öksürtecek ya da hapşırtacak derecede tozla kaplayın… vs.
- Sistematik olarak klasik sanat eserlerini sahnede rezil edin, örneğin tüm Yunan, Fransız ve İtalyan trajedilerini tek bir akşamda birbirlerine karıştırarak ve komik hale sokar sergileyin. –Beethoven, Wagner, Bach, Bellini, Chopin gibilerinin eserlerine hayat katın, onları Napoliten şarkılarla tanıştırın. –Duse, Sarah Bernhardt, Zacconi, Mayol ve Fregoli'yi sahnede yan yana getirin. –Bir Beethoven senfonisini en son notasından başlayarak tersten çalın. –Tüm Shakespeare eserlerini tek bir sahneye toplayın. –Aynı şeyi tapınılan aktörler için de uygulayın. –Boğazlarına kadar beyaz çoraplara sarılmış aktörlere *Hernani*'yi ezberden okutun. Zemin tahtalarını en trajik anlarda komik düşüşlere neden olacak şekilde sabunlayın.
- Her yolla eksantrik Amerikalı *tipini*, verdiği heyecanlı grotesklik ve korkutucu dinamizm ifadesini yüceltin; kaba şakaları, devasa zalimlikleri, bir gemi kadar derin kıyafetleri, diğer binlerce şeyle beraber dünyanın yüzünü yeniden gençleştirecek Fütürist kahkahalara neden olacaktır.

Çünkü ve unutmayın ki, biz Fütüristler 'Ay ışığını öldürelim' başlıklı manifestomuzda da belirttiğimiz üzere GENÇ TOPÇU SINIFIYIZ; ay ışığına karşı ve eski gök kubbeye karşı ateş+ateş+ışık ile savaşıp büyük şehir gecelerini elektrikli tabelalarla aydınlatıyoruz. Uçsuz bucaksız siyah yüz (otuz metre yükseklik + binanın 150 metrelik yüksekliği = 180 metre) açılıp kapanan açılıp kapanan 3 metre yüksekliğinde altın bir göz İÇİN İÇİN MANOLI İÇİN İÇİN MANOLİ SİGARALARI bluz giymiş bir kadın (50 metre + binanın 120 metrelik yüksekliği = 170 metre) bir şampanya kadehinde patlayan elektrik ışıkları (30 metre) bir ağız dolusu karanlıkta cızırdayıp buharlaşma, karanlık sert bir elin altında kaybolup ölen elektrikli tabelalar, yeniden hayata geliş, gece esnemeye devam ediş, insan, günlük

cesareti + çılgınlık asla sona ermeyecek ya da bitmeyecek ya da uyumayacak, elektrikli tabelalar = mineral ve sebzelerin oluşumu ve dağılışı, dünyanın merkezi, Fütürist evlerin demirle kaplı yüzlerindeki kan dolaşımı artıyor, gündüz vakti çalışanların duman dolu güruhunu yaran caddelerdeki parlak isyanlar, iki at (30 metre boyunda) burunlarından çıkan nefeslerle iki altıntopu yuvarlıyor, GIOCONDA MÜSHİL SULAR *trrrrr trrrrr* diye çapraz çizgiler, yükseltilmiş *trrrrr trrrrr* baş üzerinde trrrombon, ısssslık, ambulans sirenleri ve itfaiye araçları, caddelerin mantığa rehberlik edecek ve onu gereksinime doğru itecek muhteşem koridorlara dönüşümü, korkuya karşı kalabalık + kahkaha + müzikhol gürültüsü, FOLIES-BERGÈRE İMPARATORLUK CRÈME-ÉCLIPSE cıva tüpleri, kırmızı kırmızı kırmızı mavi mor, altın mor elmas ateşinden devasa harfler, ağlak geceye karşı Fütürist meydan okuma, yıldızların mağlubiyeti, sıcaklık, heyecan, inanç, kararlılık, irade gücü, elektrikli bir tabelanın caddenin karşısındaki eve girişi, kendini beğenmiş o terlikli bibliyofillere *sarı tokatlar*, onu izleyen 3 ayna, tabela 3 uçsuz bucaksız çukura düşüyor, açılıp kapanıyor açılıp kapanıyor, 3 metre derindeki korku, çabuk dışarı çık dışarı, şapka, baston, basamaklar, taksimetre, *zuu zuoeu*, işte buradayız, yürüyüşün parlaklığı, müzikhol neşesinin kocaman sıcak kokusu = dünyanın Fütürist beyninin yorulmak nedir bilmez açık tartışması.

29 Eylül 1913

Lacerba (Floransa) tarafından 1 Ekim 1913’de,

Ve *Daily Mail* (Londra) tarafından 21 Kasım 1913’te

(daha kısa bir metin ve farklı bir tercümeyle) yayımlanmıştır.

Giacomo Balla

Erkek Giyimi İçin Fütürist Manifesto 1913

Yenilenme için çırpınışlarımızın arasındaki o kısa boşluklarda, biz Fütüristler zamanımızı alışkanlığımız olduğu üzere pek çok konu üzerinde tartışarak geçirdik. Şimdiye dek uzun bir süre boyunca, bir şekilde belirli modern gereksinimlere uyacak şekilde basitleştiriliyor olsalar da, bugünün kıyafetlerinin çok çirkin bir şekilde geçmişe ait olduklarına ikna olduk.

GEÇMİŞE AİT TÜM KIYAFETLERİ YOK ETMEK ZORUNDAYIZ, sadece bu kadarla da kalmayıp bu kıyafetlerde sıkı ve dar, renksiz, cenazesel, çöküntü içinde, sıkıcı ve sağlıksız olan her şeyden de kurtulmalıyız. Konu *materyaller* olduğu sürece, şunları *ortadan kaldırmalıyız*: cicili bicili, kasvetli ve doğal renkleri, çizgili, damalı ve puantiyeli kumaşlardan. *Kesim ve tasarımda*: statik çizgilerin, gülünç kıvrımlar ve biyeler gibi tüm tekbiçimliliklerden kurtulmalıyız. *Yas kıyafetleri giymenin küçük düşürücü ve ikiyüzlü alışkanlığına artık bir son verelim*. Kalabalık caddelerimiz, tiyatrolarımız ve caféler sanki birer cenazedelermişçesine depresif bir renk uyumu ile boyanmış durumda, çünkü kıyafetler sadece bugünün mazi hayranlarının kasvetli ve karanlık ruh hallerini yansıtmak için yapılıyor.

FÜTÜRİST KIYAFETLER İCAT ETMELİYİZ, mut-mut-mut-mut-mutlu kıyafetler, parlak renkleri ve dinamik çizgileri olan cesur kıyafetler. Basit olmalılar ve hepsinden öte, endüstriyel faaliyetleri teşvik etmek ve bedenlerimiz için devamlı ve yeni bir haz sağlayabilmek için sadece kısa bir süre dayanacak şekilde yapılmalılar. Kuvvetli ADALİ renkler içeren materyaller KULLANIN-kırmızıların en kırmızısı, morların en moru, yeşillerin en yeşili, yoğun sarılar, turuncu, alev kırmızısı-beyaz, gri ve siyah tonlarını GİZLEYİN. Bunlara uyacak dinamik tasarımlar yaratmalıyız ve aynı derecede dinamik şekillerle ifade etmeliyiz: üçgenler, koniler, spiraller, elipsler, çemberler… Vs. Kesim dinamik ve asimetrik çizgileri birleştirmeli; daire şeklindeki sol manşet ve sol yaka ile kare şeklindeki sağ taraf bir araya gelmeli. Aynı şey yelekler, çoraplar, paltolar… vs. için de geçerli. FÜTÜRİST mimarimiz ile dönüşüme uğratmış olmamız gereken gürültülü caddelerde kıyafetlerimiz tarafından yaratılan tüm bunların sonucu neşeli

parlaklık, her şeyin bir mücevher dükkânının devasa vitrinindeki muzaffer prizma gibi parıldamaya başlayacağı manasına gelecektir.

İnsanoğlu bugüne değin (az ya da çok) siyah yas rengi ile giyinmiştir.

Biz şunlara karşı savaşmaktayız:

- renklerin *ürkekliği* ve *simetrisine*, aptalca noktalar ve çizgiler gibi cicili bicili desenlerle düzenlenmiş renklere karşı
- insanı yorgun, sıkkın, sefil ve üzgün hissettiren ve kederli bir bezginlik yaratarak hareketi kısıtlayan tüm *cansız* kıyafet formlarına karşı
- ruhu zayıflatan ve her adımdan yaşama isteğini çekip alan sözde ‘zevklilik’ ve ahenge karşı.

Fütürist kıyafetlerin rahat ve pratik olmalarını istiyoruz

Dinamik

Saldırgan

Şaşırtıcı

Enerjik

Şiddetli

Uçuşan (örneğin uçma, yükselme ve koşma hissi veren)

Canlı

Neşeli

Işıklandıran (yağmurda bile ışığa sahip olabilmek için)

Fosforlu

Elektrikli lambalar ile aydınlatılmış.

Desen değişiklikleri tıpkı değiştirilir otomobil lastikleri gibi uygun bir hale getirilmelidir, bu yolla kişi kıyafetlerini ruh halinin ihtiyaçlarına göre değiştirebilsin.

İşe yarar değişiklikler şunları içerecektir:

Sevgi dolu

Kibirli

İkna edici

Diplomatik

Tek renkli

Çok renkli

Gölgeli

Parfümlü.

Sonuç olarak gerekli kıyafet çeşitlerine sahip olmalıyız, belirli bir şehrin insanları kendi hayal gücünden mahrum olsalar bile.

Fütürist kıyafetlerimizin mutluluğu sevgili dostum Palazzeschi'nin *kedere karşı* manifestosunda amaçladığı keyfi yerinde oluşu yaymaya yardımcı olacaktır.

Çok yakında: Kadın kıyafetleri üzerine Fütürist bir manifesto.

1913

Fütürist bir Kostüm için Manifesto'ya ait ilk taslak.

29 Aralık 1913 tarihli Palazzeschi

manifestosu ile aynı dönem

Ardengo Soffici

Fütürist Resimde Konu 1914

Konuyu kavramsal bir bakış açısından irdelersek eğer, açık ve net bir biçimde şu noktaya varırız: ‘Sanat neyi sunmaya çalışırsa çalışsız, nesnesi her zaman insandır. Bir manzara, hayattan bir kare birisinin kişiliğine enjekte edilmiş olan ve aracılığıyla sanatçının kendi ruhani varlığını sunduğu hiyerogliflerden başka bir şey değildirler.’ Öte yandan, eğer nesnellik ve öznellik ve bu ikisinin sanat eseri ile olan ilişkileri ile ilintili olan her yerde bulunabilecek tüm inceliklerle birlikte, böylesi bir estetik doğruculuğu bir kenara bırakırsak ve sadece betimsel sanat uygulamalarına ilgi gösterirsek, konu meselesi birdenbire çok büyük bir önem taşımaya başlayacaktır.

Ad nauseam[6], bugün betimsel sanatın ne olması gerektiğini defalarca kez tekrarladım; bu yüzden de hiç kimsenin benim o eski asalet ya da haşmet kıstasına uygun olarak veya herhangi bir edebi, dramatik ya da duygusal özellikle ilintili olarak konu meselesine değer veriyor oluşuma inanmayacağını farz etmeye cesaret edebilirim. Benim için bunun önemi tamamıyla her yeni konunun ressamdan yeni plastik duyum ve dolayısıyla da yeni bir tarz talep ediyor olması gerçeğine dayanmaktadır. Bu sözlerimle, alışılmamış bir çizgiler, formlar ve renkler birlikteliğinin, ifade edilebilmek için, farklı parçalardan müteşekkil bir düzenleme ve kompozisyonu tasavvur etmenin farklı bir yoluna, her sanat eserinin özsel kalitesi açısından materyallerin farklı bir uygulanışına ihtiyaç duyduklarını söylemek istiyorum: birliğe.

Eski ustaların insan ve hayvan formları ile bir ölçüye kadar manzaralar üzerine çalışmalarına dayanan tablolarının ‘tarz’ ve ‘plastik sanat’ kavramlarına bizim modern fikirlerimizden çok uzaklarda bir ses verdikleri yadsınamaz bir gerçektir.

Yeni formlara ait manen beklenmedik görünüş hissiyatlarımızı yenilemiştir ve kaçınılmaz olarak da ifade şekillerimizi de değiştirmek zorundadır. Eskilerde yer alan bir masa etrafına oturmuş insan kalabalığına, bir grup çıplak banyo yapan kadına, bir çift saban öküzüne ya da bir masadaki porselenler ve meyvelere karşıt olarak bir tablonun öğeleri olarak

kullanılan bir uçağın, bir trenin, herhangi bir makinenin, bir kafe konserinin, bir sirk sahnesinin çizgilerin füzyonunun mutlak yeni bir yorumunu ve renklerle ışığın beraberliğini anlattığını kim anlayamaz ki?

Artık bu konularda, eskiye ait sakin çizgilerin, uyumlu renklerin ve dengeli chiaroscuroların[7] asla ifade edemeyeceği daha şiddetli, daha bölümlenmiş, daha beklenmedik, daha kaotik ve daha canlı bir şeyler var.

Şiirsel teşvik edicilikte derin ve içten bir fark var ve bu yüzden ifadesel plastik yapıda da bir fark olmak mecburiyetinde. Münasip plastik ritmlerin gerekliliğini ortaya koyan etken olarak, Fütürist ressam sadece bu şekilde konusuna önem bahşedebilir. İşte bu yüzdendir ki modernite, konudan bahsedildiği her noktada, tüm sanatlar için asla vazgeçilemez koşuldur.

1 Ocak 1914 tarihinde

Lacerba (Floransa) tarafından yayımlanmıştır.

Bruno Corradini, Emilio Settimelli

Sanatsal Dehanın Ağırlığı,Ölçüleri ve Bedelleri-Fütürist Manifesto 1914

Eleştiri diye bir şey daha önce asla var olmadı ve şimdi de yok. Şimdiye değin midemizi bulandıran geçmişe düşkün sahte eleştiri, iktidarsızların tek kusuru, başarısız sanatçıların huysuz galeyanları, budala konuşmalar ve var olmayan otoritelerin adına yapılan kibirli dogmatizmden başka bir şey olmadı. Biz Fütüristler her zaman bu amfibi, ilkel ve embesilce faaliyetin bir yargıda bulunmaya hiçbir hakkı olmadığını söyledik. Günümüz, Fütürist sanat aracılığı ile İtalya'da ilk gerçek eleştirmenliğin doğumunu müjdeliyor. Ama eleştirmen ve eleştiri kelimeleri onları kullananlar tarafından hatalı şekilde istifa edilip kirletildiklerinden, ÖLÇÜ VE ÖLÇÜMCÜ terimlerini getiriyoruz.

1 NO’LU GÖZLEM. Her insan aktivitesi sinirlerdeki enerjinin bir yansıtılışıdır. Bu enerji ki bir fiziksel yapı ve hareket enerjisidir, çeşitli dönüşümlere uğrar ve onu ortaya koymak üzere seçilen materyale göre çeşitli yönler takınır. Bir insan sahibi olduğu enerji miktarına göre ve kendisini çevreleyenleri değiştirebilme güç ve yeteneğine göre daha çok ya da daha az önem arz eder.

2 NO’LU GÖZLEM. Bir insana beyni ile bir makine arasında önemli bir fark yoktur. Sadece mekanik olarak daha karmaşıktır, o kadar. Örnek vermek gerekirse, bir daktilo, yapısı tarafından dayatılan bir mantığın yönettiği primitif bir organizmadır. Sebebi şöyle açıklanabilir: eğer bir tuşuna basılmışsa küçük harf ile yazmak zorundadır; aynı tuşa ‘shift’ tuşu ile basılmışsa büyük harf ile yazmalıdır; boşluk çubuğuna basıldığında ilerlemeli, geri tuşuna basıldığında geriye doğru hareket etmelidir. Bir daktilo için, E tuşuna basılmışken X yazması mantıksız olacaktır. Bozuk bir tuş şiddetli bir anlamsızlık saldırısıdır.

Bir insan beyni çok, çok daha karmaşık bir makinedir. Tarafından yönetildiği mantıksal ilişkiler sayısızdır. Bunlar, içerisinde oluştuğu çevre tarafından kendisine dayatılır. Muhakeme fikirleri belirli bir yolla bağlantılandırma alışkanlığıdır. Yararlıdır çünkü gerçekliğimizin görüngülerinin içinde geliştiği yollar ile uyumludur. Lakin uyumludur çünkü muhakememiz bizi çevreleyen gerçeklikten ortaya çıkar. Eğer dünyamız farklı olsaydı, daha farklı muhakemelerde bulunuyor olurduk. Bu yüzden çoğu kavrayış her beyinde belirli bir yapı ile düzenlenmiştir. Örneğin, kar-beyaz-soğuk-kış, ateş-kırmızı-sıcak, dans-ritim-mutluluk. Herkes mavi ve gökyüzünü bağdaştırabilme yetisine sahiptir. Buna karşılık bir ilişkiyi kurmanın zorlaştığı yerler arasında bilgi gereksinimi ortaya çıkar, çünkü aralarında bariz bir benzerlik mevcut değildir.

3 NO’LU GÖZLEM. Sinirsel yaşam enerjisi, kendini zihni bir eyleme uygulama esnasında, kendinden önce belirli bir düzen ile yerleştirilmiş öğeler kombinasyonları ile karşılaşır. Bazıları birleşik, yakın, benzerken diğerleri uzak, bağımsız, alakasız ve yabancıdır. Bu bilgi parçacıklarına erki eden enerji sadece benzerlikleri keşfedebilir ve kombinasyonlar oluşturma suretiyle onları karıştırıp ayrıştırarak aralarında ilişkiler yaratabilir.

İşte bunlardan, aşağıdaki tartışılmaz ilkelere dayanan FÜTÜRİST ÖLÇÜM doğmaktadır:

- Güzelliğin sanat ile hiçbir alakası yoktur. KİŞİDE UYANDIRDIĞI HİSLER İLE BAŞLAYARAK BİR RESMİ YA DA ŞİİRİ TARTIŞMAK KİŞİNİN BAŞLANGIÇ NOKTASI OLARAK GÖBEĞİNİ SEÇEREK ASTRONOMİ ÇALIŞMAYA BENZER. Duygu bir sanat eseri için yan bir faktördür. Ortada olan ne olursa olsun, bireyden bireye ve andan ana değişiklik gösterir-nesnel bir değer oluşturmaz. 'Güzel' ya da 'çirkin', 'beğendim' ya da 'beğenmedim', bunlar hep nesnel, gereksiz, sıkıcı ve doğruluğu kanıtlanamaz şeylerdir.
- YEGÂNE EVRENSEL KAVRAM: DOĞAL NADİRLİK İLE BELİRLENEN DEĞER. Örneğin, denizin güzel olması herkes için geçerli olmayabilir, ama herkes elmasın büyük bir değere sahip olduğunu bilir. Değeri nadirliği yüzünden belirlenmiş durumdadır, bu bir görüş meselesi değildir.
- Entelektüel alanda BİR YARATIMIN ÖZSEL (tesadüfî değil) NADİRLİĞİ, ONU ÜRETMEK İÇİN GEREKLİ OLAN ÖZELLİKLERE YA DA ENERJİ İLE DOĞRU ORANTILIDIR.
- Az ya da çok farklı öğelerin (tecrübe ile sabittir) kombinasyonu, herhangi bir entelektüel yaratım için gerekli ve yeterli ham maddeyi teşkil eder. Belirli sayıda öğeler arasında benzerlikleri keşfetmek ve ilişki kurabilmek için gerekli enerji miktarı birleştirilecek öğeler daha uzak, daha birbirine benzemez olduklarında daha da büyük olacaktır, ilişkiler ortaya çıkarıldığında ise daha karmaşık ve daha çeşitli olacaktır. Şöyle ki: BİR ESER ÜRETEBİLMEK İÇİN GEREKLİ BEYİNSEL ENERJİNİN MİKTARI, HAREKET HİSSEDİLMEDEN ÖNCE ÖĞELERİ AYRIŞTIRAN DİRENÇLE VE ONLARI DAHA SONRA BİR ARAYA GETİREN YAPIŞIKLIK İLE DOĞRU ORANTILIDIR.
- BİR SANAT ESERİNİN FÜTÜRİST ÖLÇÜMÜ, İNSANLARIN ESER HAKKINDA SAHİP OLABİLECEKLERİ İYİ, KÖTÜ YA DA VAR OLMAYAN İZLENİMLERİNDEN BAĞIMSIZ OLARAK, ESER TARAFINDAN BİZZAT SUNULAN BEYİNSEL ENERJİNİN KALİTESİ İLE İLİNTİLİ FORMÜLLERLE İFADE EDİLEN KESİN BİR BİLİMSEL DETERMİNASYON MANASINA GELİR.

Tüm bunlar tamamıyla fütürist bir sanat kavramını ifade etmektedir ki bu özünde modern, önceden belirlenmiş fikirlerle kirlenmemiş bir sanattır. Bu azim dolu süreç gelenekçi Sanat anlayışını büyük bir S harfi ile yıkacaktır. Bu arada işte birkaç olması yakın ani sonuç:

'İLHAM' KELİMESİ ETRAFINDA OLUŞAN TÜM ENTELEKTÜEL DUYGUSALLIĞIN ANİ YOK OLUŞU. Bir sanat eserinin bizi harekete geçirmesi gerektiği fikrinin çocuksuluğunun da gösterdiği üzere, bilinçli bir biçimde, soğuk bir halde, aynı şekilde ve hatta belirli bir temaya gülebilerek çalışmanın doğruluğu çoktan ortaya konmuş durumdadır-örneğin, 43 isim, 12 betimleyici sıfat, 9 fiil, 3 edat ve 25 matematiksel ya da müzikal işaret verilerek, sadece bunları kullanarak özgün ve serbest bir başyapıt ortaya koymak.

Kişinin kendi değeri ile ilintili tüm illüzyonlarının artık bunun için bir neden kalmayacağı için mantıksal olarak terk edilmesi, kati ve başa çıkılmaz bir değerleme olasılığı ile sonuçlanır. Kişinin kendi üstünlüğünü ve kendi dehasını iddia etme ve onaylatma hakkı ortaya çıkar. Böylece, Fütürist ölçümcü kişisel kimlik kartlarına aptallık, aleladelik ya da deha yazılmasını sağlayacak sertifikalar çıkarabilecektir.

TEK ÖNEMLİ OLAN ŞEY ORTAYA KONULAN ENERJİ OLDUĞUNDAN, SANATÇI TÜM ACAYİPLİKLERİNİ, ÇILGINLIKLARINI YA DA MANTIKSIZLIKLARINI İFADE ETMEKTE SERBESTTİR.

Yine aynı nedenden ötürü, sanat kavramı bir başka yöne doğru da muazzam bir şekilde açılmış olacaktır. Her faaliyetin müzik, edebiyat, resim... vs. diye adlandırdığımız gülünç kısıtlamalardan biri ya da diğeri ile ilintilenmesi için bir sebep yok. Bu nedenle HER SANATÇI YENİ BİR SANAT FORMU YARATABİLECEKTİR ki bu yeni formlar onun modern deliliği ve karışıklığı ile beyinsel tasarımının belirli özelliklerinin yeni bir ölçüm ve sıralama ile uyumlu bir biçimde karmaşık halde bulunan serbest bir dışa vurumu olacaktır; örneğin MEVCUT OLAN VE FÜTÜRİZMİN İNSANOĞLUNA SUNACAĞI YENİLENMEYE OLAN YORULMAK BİLMEZ İSTEK TARAFINDAN YARATILAN VE YARATILACAK OLAN TÜM SANATLARIN KAOTİK, ESTETİK DEĞERİ OLMAYAN VE GAFLET İÇERİSİNDEKİ KARIŞTIRILMASI.

Bunlara ek olarak, Fütürist ölçüm yeni ‘geometrik ve mekanik ihtişam’ ile dolu olacak olan medeniyetimizden uzun saçın, romantik fularların, çileci-kültürel gururun ve daha önceki kuşakları kendine hayran bırakan aptalca yetersizliğin kokuşmuş pisliklerinden temizleyecektir. Fütürist ölçümcünün işi ilk etki olarak sanatçının toplumdaki kalıcı yerini belirlemek olacaktır. Dahi sanatçı gerek geçmişte gerekse bugün tam bir dışlanmış yaşamaktadır. Bugün dehanın sosyal, ekonomik ve mali bir değeri vardır. Zekâ dünyadaki tüm pazarlarda muazzam bir taleple karşılaşan bir mal durumdadır. Değeri, diğer tüm ürünler gibi, özsel nadirliği tarafından belirlenmektedir. Satılır olduğu bilinen ticari bir malın belirli bir miktarı belirli bir pazarda sabi bir değer kazanır; lakin kişinin, belirli miktarda sanatsal enerji için, herhangi biri tarafından doğrulanabilir işlerin nesnel durumu tarafından belirlenen sabit bir değer oluşturması çok zor gerçekleşen bir hadisedir. Bir parça altın ya da kıymetli bir taşın, dünya üzerinde belli bir anda, satın alanın verdiği bedel temeline dayanan iyi tanımlanmış bir nadirlik değeri vardır. FÜTÜRİST ÖLÇÜMCÜ BU NEDENLE SANAT ESERİNİ İÇERDİĞİ İLİŞKİLERİN BİREYSEL KEŞİFLERİNE AYRIŞTIRMALI, HESAPLAMALAR YOLU İLE HER KEŞFİN NADİRLİĞİNİ BELİRLEMELİ Kİ BU ONLARI ÜRETEBİLMEK İÇİN GEREKLİ OLAN ENERJİ MİKTARIDIR, BU NADİRLİĞİN TEMELİNE HER BİRİ İÇİN SABİT BİR FİYAT İLE SABİTLEMELİ VE KATMA DEĞERLERİ EKLEYEREK ESERİN NİHAİ FİYATINI VERMELİDİR. Doğal olarak bedel her zaman eser tarafından sunulan sanatsal enerji miktarına işaret eden ve o anda piyasalardaki sanatsal enerji için daha alçak ya da daha yüksek bir rayiç gösteren bir ölçümleme formülü ile doğrulanmalıdır.

Bu yüzden, bir ideal olarak sanatın, kutsal ve erişilmez bir varlık olarak sanatın, gerçeklik için saf bir yemin olarak sanatın kendini beğenmiş geçmiş hayranlığını yıkarak-yüzleşemedikleri için gerçek hayatla bağlantılarını koparan o ödleklerin anemik melankolizmi-sanatçı sonunda kasap ve lastik üreticisinin, mezar kazıcısı ile tüccarın, mühendis ve çiftçinin yanında, hayattaki yerini bulacaktır. Bu, bugüne değin barbarlığın pençesi altında gelmiş olan tüm bir faaliyetler silsilesinin modern medeniyete sayesinde ayak uyduracağı yeni bir evrensel mali organizasyonun temelidir. Biz Fütüristler sanatın kansız vücudunu delip geçen o lokomotiften çıkan buhar öbeğinin ve modern yaşamın kalabalıklarla örülü canlılığının şimdi sahip olduğumuzdan bin kat daha

fazla üretim ve iş seçimine yol açacağını söylüyoruz. Bu, ek olarak, sanatın vücudunun içinde dolanıp duran geleneksellik mikrobuna ait son öğelerini yok etmesi için gerekli şiddetli etkiye sahip tek ilaçtır.

Bir tarafta Fütürist ölçüm sanatçıya karşı çıkılmaz haklar tanıyacaktır, ama öbür yandan onun üzerine ağır görevler ve sorumluklar yükleyecektir. Örnek vermek gerekirse resimlerinin ilk özellikten 10 keşif (her biri 30 liret), ikinciden 20 keşif (her biri 18 liret), üçüncüden 8 keşif (her biri 10 liret) içerdiğine işaret eden ve bedelini 740 liret ile sabitleyen bir değer formüllü uygulayan bir ressamın hesapları kontrol edilir ve bazı keşiflerin belirtilenden daha düşük değere sahip olduğu ya da değersiz oldukları anlaşılırsa, ressam sahtekârlık suçundan mahkemeye çıkarılmalı ve hapis cezasına çarptırılmalıdır. BU NEDENLE BİZLER DEVLETİN DEHALARA AİT ESERLERİN SATIŞINI KORUMA VE GÖZETME AMACIYLA YASAL BİR KURUM YARATMASINI İSTİYORUZ. Entelektüel faaliyet alanında dolandırıcılığın hala tam manasıyla yasal olduğunu görmek şaşırtıcıdır. Bu modern gelişim sürecinin tam orta yerinde zaman dışı bir biçimde var olabilen bir barbarlık kalıntısıdır. Bu alanda Fütürist yumruklar mantıklı ve gereklidir – medeni bir toplumda hukuk tarafından yürütülen fonksiyonları doldurmaktadırlar. Talep ettiğimiz yasaların çok yakın bir gelecekte bizlere verileceğinden kesinlikle emin olduğumuzdan, bir an evvel D’ANNUNZIO, PUCCINI VE LEONCAVALLO’NUN KAMU YARARINA AYKIRI OLAN BİTMEK BİLMEZ DOLANDIRICILIK SUÇLAMASI İLE İLK DENENENLER OLMALARINI talep ediyoruz. Bu beyefendiler aslında değerleri en az otuz beş santim[8] ile en fazla kırk frank arasında değişen eserleri binlerce lirete satmaktadırlar.

Bu yasalar çıkana dek, kendimi barbar bir ülkenin yurttaşları olarak görmemiz gerekiyor. Öyle de yapacağız. Ancak barbarlığın hüküm sürdüğü yerde, önemsenen görüşler sadece yumruk ve kurşundur. O nedenle tartışmayı bu yönde yürütelim.

Görüldüğü üzere, Fütürist değer biçici bugünün gelenekçi eleştirmenlerinin uyguladığından tamamen farklı bir şey yapmış olacaktır. Yasaların geçerli ve elverişli kıldığı bir ofiste işini icra eden bir doktor ve fizyolog gibi gerçek bir profesyonel olacaktır. Sanatçı için de aynısı

geçerlidir. YARIN KAPILARIMIZA İŞTE BÖYLE YAZAN TABELALAR ASACAĞIZ: ÖLÇÜMCÜ, FİLOZOF, ASTRONOMİK ŞİİR UZMANI, DAHİ, DELİ. Evet, Deli, çünkü zaman şuurlu ve gelişmiş bir sanatın deliliğe dönüştürülmesi zamanıdır. Kendi zihninde tam manasıyla karmaşık bir delilik yaratabilen birey bir değer edinmiş olur. İYİ BİR DELİ BİNLERCE FRANK DEĞERİNDE OLABİLİR. Fütürist gelişme tarafından düzenlenecek ve organize edilecek bir diğer faaliyet ise fuhuş olacaktır. Burada da sıklıkla yürekler acısı sahtekârlıkların kurbanları mevcuttur.

Tekrarlarsak: (1) SEZGİ HIZLI VE BÖLÜK PÖRÇÜK BİR MUHAKEMEDEN BAŞKA BİR ŞEY DEĞİLDİR, muhakeme ve sezgi arasında önemli bir fark yoktur ve bu nedenle sezgisel bir ürün muhakeme tarafından kontrol ediliyor olabilir; (2) muhakeme ve sezgi en ufak detaylarına kadar izah ve ispat edilebilen ussal fonksiyonlardır, medyumsal derinliklerine kadar bilgi içeriklerinin Fütürist analizlerini kullanırlar; (3) Fütürist ölçüm mantık (maddi gerçekliği yöneten ve insan beyni tarafından yansıtılan ilişkiler ile birlikte), enerjinin fiziksel kanunları ve tüm öznel düşüncelerden bağımsız olarak şartlar ile uyumlu olarak yapılacaktır (ressam Boccioni’nin bizi anlatılmaz biçimde hasta eden bir resmine on iki bin liret değer biçtik ve şair Marinetti’nin gülünç biçimde çirkin, anti-estetik ve tiksindirici yansıtmasının devasa değerini kabullenmeye zorlandık); sonuç olarak şu mutlak sonuçlara vardık.

FÜTÜRİST KARARLAR:

SANAT KATİ ÖLÇÜME MUKTEDİR USSAL BİR İFRAZATTIR.

DÜŞÜNCE TARTILMALI VE DİĞER EMTİA GİBİ SATILMALIDIR.

SANAT ÇALIŞMASI USSAL ENERJİNİN AKÜMÜLATÖRÜNDEN BAŞKA BİR ŞEY DEĞİLDİR; BİR SENFONİ YA DA ŞİİR YARATMAK BELİRLİ SAYIDA SESİ YA DA KELİMEYİ ALIP BUNLARI AKIL BULAŞTIRIP BİR ARADA TUTMA ANLAMINA GELİR.

İŞİN CİNSİNİN KENDİNE HAS BİR DEĞERİ YOKTUR; ÜRETİLDİĞİ KOŞULLAR ARACILIĞI İLE BİR DEĞER SAHİBİ OLUR-POLEMİK DEĞERİ, SOYUTLAMA DEĞERİ… VS.

SANATSAL YARATICILIĞIN ÜRETİCİSİ MODERN HAYATIN ADALESİ OLAN TİCARİ ÖRGÜTLENMEYE KATILMALIDIR. PARA,

YAŞADIĞIMIZ GERÇEKLİĞİN EN ÜRKÜTÜCÜ VE ZALİMCE MÜSTAHKEM NOKTALARINDAN BİRİSİDİR. ONA DOĞRU DÖNMEK TÜM HATA OLASILIKLARINI VE CEZALANDIRILMAMIŞ ADALETSİZLİKLERİ YOK ETMEYE YETER. BUNA EK OLARAK İYİ ŞEKİLDE ENJEKTE EDİLMİŞ MALİ SERUM ENTELEKTÜEL YARATICININ KAN AKIŞINI HAKLARININ VE SORUMLULUKLARINI TAM OLARAK KAVRAYIŞI İLE TANIŞTIRACAKTIR.

- ‘ELEŞTİRİ’ VE ‘ELEŞTİRMEN’ KELİMELERİNE EK OLARAK, ŞU KELİMELER DE TERK EDİLMELİDİR: RUH, TİN, SANATÇI VE TIPKI BUNLAR GİBİ GELENEKÇİ UKALALIĞIN ÇARESİZCE BULAŞTIRDIĞI DİĞER KELİMELER; BUNLAR ŞU UNVANLARLA DEĞİŞTİRİLMELİDİR: BEYİN, KEŞİF, ENERJİ, DÜŞÜNÜR… VS.
- GEÇMİŞİN TÜM SANATI, BİZİ İLGİLENDİRMEYEN VE ÖLÇÜMLEYEMEDİĞİMİZ SANAT CESARETLE TERK EDİLMELİDİR
- DEHANIN VE FÜTÜRİST YENİLENMENİN İRADESİ İLE İLİNTİLİ SÖZLERİMİZİN MUAZZAM ÖNEMİ ÖVÜLÜP, GÖKLERE ÇIKARILMALIDIR.

İtalya’nın endüstriyel ve ticari başkenti olan Milano’da doğan ve beş yıl önce şair Marinetti tarafından Le Figaro’daki sütunlarda dünyaya duyurduğu ÖZGÜRLÜK SÖZLERİ, PLASTİK DİNAMİZM, ZARAFET KARŞITI, DÖRTLÜKLERİ OLMAYAN ÇOK SESLİ MÜZİK ve GÜRÜLTÜNÜN SANATI sayesinde sanat alanında muzaffer olan Fütürizmin geçmişçi bilimin okullarına ve laboratuarlarına, mumyalanmış tasımların müzelerine ve mezarlıklarına ve hür yaratıcı deliliğin işkence odalarına nüfuz etmek üzere olduğunu görmekten aşırı derecede memnunuz.

Milano, 11 Mart 1914

Umberto Boccioni

Mutlak Hareket +İzafi Hareket = Dinamizm 1914

Mutlak hareket bir nesnenin tabiatında olan dinamik bir yasadır. Nesnenin plastik yapılışı burada durağan olsun olmasın nesnenin kendi içerisindeki hareket ile ilintili olmak zorundadır. Durağanlık ve hareket arasındaki bu ayrımı yaptım ki aslında durağanlık diye bir şey var olmadığı, olanın sadece hareket olduğu gerçeğine rağmen kendimi yeterince açık bir biçimde ifade edebileyim (burada durağanlık sadece görecelidir, bir görüntü meselesidir). Bu plastik yapı söz konusu bedeni karakterize eden bir hareket yasasına tabidir. Bu nesnenin içinde taşıdığı, kendi organik özü ile yakından bağlantılı, renk, sıcaklık, ahenk, şekil (düz, dışbükey, içbükey, kübik, konik, spiral, eliptik, küresel… vs.) gibi belirli karakteristik özellikleri tarafından belirlenen plastik güçtür.

Bir nesneye bahşedilen plastik güç kuvvetidir, yani ezelden beri var olan psikolojisidir. Bu güç, bu ezeli psikoloji tablolarımızda anlatısal ya da episodik sunumu amaçlamayan yeni konular yaratmamızı sağlar; gerçekliğe dair farklı plastik değerler eşgüdümler ki bu tam manasıyla mimari ve edebi ve duygusal ilham kaynaklarından bağımsız bir koordinasyondur.

Hareketin bu başlangıç evresinde ki ben öyle olmadığı halde ayrı bir şey olarak tasavvur ediyorum, nesne izafi hareketi ile görülmez, hareketinin kendi kuvvetlerinin eğilimlerine bağlı olarak nasıl dağılacağını ortaya koyan yaşayan ana hatları ile algılanır. Bu şekilde Kübistlerin entelektüel tasarılarından oldukça uzaklaşan bir yöntem olan nesnenin ayrışımını elde ederiz. Bunun yerine, geçmiş zamanlarınkine göre süresiz olarak arıtılmış ve daha üstün olan bir hissiyat aracılığı ile yorumlayarak bir nesnenin *görünümünü* sunar.

İşte bu şekilde bir nesnenin hareketinin varlığını farz ediyoruz ki buna nesnenin nefes alışı ya da kalp atışı da denebilir. Bu nefes alış ile ilintili ikircikli, bilinçsiz bir ipucu ta başlangıcından bu yana İtalyan sanatında fark edilebilir. Plastik sanat işte tamamen bununla ilgilidir.

Gecikmeli de olsa, bazı Kübistler kendilerini bu konularla ilgilenir bulduklarında, yine kendilerini benim Gotiklikleri dediğim şeyi açığa

vurdular, yine aynı anda İtalyanların plastik üstünlüğüne başlarını eğdiler.

Bu nedenle, farklı şekillerdeki iki nesnenin birbirini etkileyebileceği ve kendi mutlak hareketlerinin gücü tarafından karakterize edilebilecekleri bir gerçektir. Statik ya da dinamik mizaçlı olması fark etmez, zayıf olan her zaman yine statik ya da dinamik olması önemli olmayan güçlü olanın gücünün etkilerini hissedecektir.

Örnek vermek gerekirse, bir küre ve koniyi yan yana koyarsanız, kürede dinamik bir itki hissini, konide ise statik bir kayıtsızlık bulursunuz. Koni kök salmaya eğilim gösterirken küre hareket etme eğilim içerisinde olacaktır.

Koninin kenarlarının etrafındaki atmosferik alan, küreninkinin etrafındakinin aksine, *boş bir alan* olacaktır ve koniye göz alıcı bir ana hat verecektir.

Kürenin hareketinden etkilenen diğer alan daha yoğun bir atmosfere sahip olacaktır ve koninin kenarlarının daha cazibeli bir gölgelemeye kavuşmasını ve dış hatlarının kürenin genişleyen kıvrımlarına ve elipslerine doğru erimesini sağlayacaktır.

Dahası, küre yatay açılımlar yaratır ve genişleyici bir potansiyel vaat ederken, koni azalan itkiler ve doğrunda açısal kısıtlamalar yaratır.

Bir piramidin eğimli düzlemlerine bakarsak, dikey biçimde yanında duran bir silindiri çekiyor gibi görünürler. Ve silindir kendi içerisinde spiral açılımlar gösterirken, piramidin eğimli düzlemlerin açısının doğrusu boyunca kök salmaya eğilimli olduğu görülecektir. Bir piramitte, bu düzlemlerin bir noktada birleşmeleri silindirin küresel olarak yükselen dinamizmini bastırır. Diğerinin çekim ya da temas hareketi varken silindirin hareketi kendi üzerindedir.

Bir kürenin yanı başında gözlemlenen bir küp olduğunda ise, küpün yatay ve düşey hareketsizliği kürenin ideal küresel rotasyonu (kuvvet hatları) ile savaşmaktadır çünkü bir küp ve bir küre potansiyelleri göz önüne alındığında eşit durumdadırlar.

Burada kendimi geometrik olarak tanımlanabilen ve ezelden beri var olan plastik bir yapıya sahip bu basit nesnelerle sınırlıyorum. Okuyucu hayata uygulanmış bu çalışma yöntemini hayvanlardaki, minerallerde ve sebzelerdeki sonsuz sayıdaki ışık ve form kombinasyonlarıyla düşünmelidir; bu şekilde bugüne değin keşfedilmemiş olarak kalan ve Fütürist ressamların ve gelecek kuşakların ayrıcalığı olan plastik şiirin tasavvurlarını, heyecanlarını kavramaya başlayacaktır.

İzafi hareket nesnenin hareketine dayanan dinamik bir yasadır.

Hareket eden nesnelerden mi ya da hareket halindeki nesneler ile hareket etmeyen nesneler arasındaki ilişkiden mi bahsediyor olmamızın bir önemi yok. Aslında, bizim modern yaşam idrakimizde hareket etmeyen nesne diye bir şey de mevcut değil.

Söylediklerim şu gerçeğe dayanıyor: *hareket halindeki bir at hareket eden hareketsiz bir at değildir, onu bütünüyle başka bir şey haline getiren hareket eden bir attır ve basitçe başkalaşmış bir şey olarak algılanmalı ve ifade edilmelidir.*

Nesneyi hareket halinde algılamak kendi içerisindeki hareketten oldukça farklıdır. Başka bir deyişle, yeni bir mutlak ifade edebilecek bir form bulmak zorundayız-herhangi gerçek bir modern ruhun görmezden gelemeyeceği *hız*. Bu hızın yaşamının ve bunun sonucu olan anındalığın var sayılır hale getirdiği farklı yönleri inceleme meselesidir.

Bugüne değin insanoğlu rüzgârın ağaçlarda, kırlarda, perdelerde… vs. meydana getirdiği değişimleri gözlemledi. Ama trenlerin, arabaların, bisikletlerin ve uçakların manzaraların düşüncelere dalmış mefhumunu nasıl bozduğuna bakmadılar. Nesneleri hızın üstünlük noktasından gözleme normal kabul edildiği sürece diyebiliriz ki kişinin kendisini bir manzaranın ya da bir başka doğal öğenin perspektifsel ve anatomik gözlemlenmesinden alıkoyması tamamıyla doğaya aykırıdır.

Hareket halindeki bir tekerleği resmetmek için, onu durgun halde gözlemleme, jant tellerini sayma ve kıvrımlarını ölçüp sonra hareket halinde gibi çizmenin gereği artık kalmamıştır. Bu imkânsızdır. Bununla beraber, bir tekerlek için absürtlüğü apaçık ortada olan aynı izlek hala

kolları ve bacaklarının ve varlık bütününün hareketleri aracılığı ile yaşayan insan bedeni için kullanılmaktadır.

Bu durum geçicidir çünkü antik geleneğe göre bitkiler ve nesneler psikolojik olarak hayvanlar ve insanlardan çok daha az ilgilendirmektedir.

İşte bu yüzden doğal formlara hayatın gereklilikleri tarafından önerilen ve hassasiyetlerimizi değiştiren yenilikleri uygulamak daha kolaydır.

Manzara resmi yaparken herkes yeni bir yapı ya da teknik türü denemeye hazırlıklıdır ama bir at resmi yaptıklarında zar zor deneyler yaparlar, hatta bu insan resmi yaparken, hele hele kadın resmi yaparken daha da az rastlanır bir duruma dönüşür çünkü asalet, yücelik ve şiirsellik plastik değerlere göre daha fazla öncelik sahibi olagelmişlerdir.

Bugün modernite-reklâmlarda, gazetelerde, karikatürlerde ve skeçlerde-gerçeğe daha fazla denk düşen yeni bir tür temel dinamik norm kullanmaktadır.

Yine de, bu mütevazı ve kaba formlarda yaşayan şeylerin ele alınışında cansız denilen nesnelerinkine nazaran-arabalar, hareket eden trenler ve tramvaylar… vs. -daha az cesaret gösterilmiştir. Bir çizgi romanda dinamik yaklaşımı misal bir tavukla kaçan bir hırsızın formunda daha kolayca bulabilirsiniz; oysa bir ülkenin simgesi olarak addedilen bir sanatçının yaptığı tablodaki savaş sahnesinde bu yaklaşımı bulmak o kadar da kolay değildir.

Bunun sebebi dünyadaki tüm müzelerde eski bir ustaya ait olup da gözükmesi gerektiği gibi koşan ya da uçan bir adamı gösteren tek bir tane bile olsa çizim ya da tablo bulunmamasıdır.

Hem bizim hem de diğer ulusların büyük ressamları, kendilerini geçmiş ile uyumlu halde hissetmezlerse, büyük sıkıntı içinde hissetmektedirler kendilerini. İlk başta, Empresyonizmin ilk günlerinde, menekşe moru tarlalar, gökyüzü ve ağaçlar için kabul görmekteydi; ama güzel bir kadının yüzünde, kollarında, ya da göğüslerinde de gözükmeye başlarsa ne yaparız? Puantilistler için de durum aynıydı: noktalar ya da şeritlerle kaplı bir surat

karşıt şekilde bir gökyüzünü hatta bir atı, belki de bir köylüyü bu şekilde görmekten oldukça memnun olan kamuyu öfkelendirecekti.

Ama bir beyefendinin ya da hanımefendinin portresinde, ne fikir ya!

Hayatın araştırılmasında ve yeniden sunumundaki hareket kavramı uygun görülen sanatın dışında, somut bir şey olsaydı istekle ateşe vereceğimiz bu iğrenç tapınağın dışında kaldı.

Bir at arabasının tekerleklerinin, bir uçağın pervanesinin bir insanın ya da atın bacaklarına kıyasla daha hızlı hareket ettiği doğrudur. Yine de bu hala form ve ritmin basit varyasyonu meselesidir. Hareketin derecelenmesi ve hepsinden öte bir tempo meselesidir.

Bir gün, sıklıkla alıntılanan ve itibar gören bir eleştirmen kendini koruma adına önemli günlük gazetelerden birinde yazdığında ve başyapıtlarımızdan birinin bir Michelan-gelo'ya ya da Rembrandt'a… vs. yaklaştığını yazarak bizleri dahiler olarak adlandırma onurunu bahşettiğinde Dinamizm damgasını vurmuş, ilerlemiş ve uygulanmış olacaktır. Ama eğer bunu yaparak para kazanabileceğini ve rahatça uyuyabileceğini gerçekten düşünüyorsa, pek çok ressam onun aklından geçenleri zaten görecektir.

Pittura scultura futuriste'den detaylı bir alıntı, Milano 1914

Lacerba (Floransa) tarafından yayımlandı, 15 Mart 1914

F. T. Marinetti

Geometrik ve Mekanik Görkem ve Sayısal Anlayış 1914

Önemli öğeleri bellek, nostalji, zamandaki uzaklık tarafından üretilen efsane sisi, uzamdaki uzaklık tarafından üretilen egzotik cazibe, pitoresk, muğlâklık, köylülük, vahşi yalnızlık, çok renkli düzensizlik, alaca gölgeler, aşınma, bitkinlik, yılların lekelenmiş izleri, yıkıntıların parçalanması, kalıp, çürümenin tadı, pesimizm, verem, intihar, acının dalkavuklukları, başarısızlığın estetiği, ölüme hayranlık olan geçmişçi güzelliğin (romantik, sembolist ve dekadan) grotesk cenazesini acilen gerçekleştiriyoruz.

Bugün biz Fütüristlerin eski güzelliğin yerine koyacağımız ve benim Geometrik ve Mekanik Görkem adını verdiğim yeni aykırı anlayışların karmaşasından yeni bir güzellik doğuyor.

Bu yeni güzelliğin önemli öğeleri şunlar: sıhhî unutkanlık, umut, arzu, kontrol edilmiş kuvvet, hız, ışık, irade, düzen, disiplin, yöntem; büyük şehir duygusu; kasların ve sporun kültünden kaynaklanan saldırgan iyimserlik; sınırsız hayal gücü, her yerde hazır olma, kısa ve özlü konuşma ve turizmden, iş hayatından ve gazetecilikten hâsıl olan eşzamanlılık; başarı tutkusu, en güçlü haliyle rekorları belirleme içgüdüsü, elektrik be makinenin şevk dolu taklidi; özlülük ve sentez; işe yarayan fikirlerin mutlu hassasiyeti; tek bir muzaffer yörüngeye girdiklerindeki enerjilerin rekabeti.

Fütürist duyularım bu görkemi ilk defa bir savaş gemisinin köprüsünde idrak etti. Geminin hızı, kıç güvertesinin yüksekliği ile belirlenen ateşin yönü, amiralin verdiği ve birden bire otonom hale gelen emirlerin garip hayatiyeti, sabırsızlıklar ve demir ile bakırdan kaynaklanan hastalıklar. Bunların tümü geometrik ve mekanik bir görkem ile ışıldıyordu. Dörtlü taretlerin mahfazalarının arasından geçen, korumalı borulardan cephaneliğe doğru alçalan, topları kıça doğru çevirip gediklerinden dışarı fırlayan elektriğin lirik hareketini dinledim. Hedef, kaldırış, ateş, otomatik geri tepme, merminin kendine özgü yolu, vuruş, şangırtı, çürük yumurta kokusu, zehirli gazlar, pas, amonyak ve daha fazlası. Fütürist sürprizle ve geometrik görkem ile dolu bu yeni drama bizim için sınırlı kombinasyonları olan insan psikolojinse göre bin kez daha ilginç.

Bazen büyük insan toplulukları bize çok zayıf duygular hissettirebilir. Bunların yerine biz çalışan motorların tertipli ve hevesli büyük dayanışmasını tercih ediyoruz. Hiçbir şey bir sır dağın hidrolik basıncını tutan uğultulu bir elektrik merkezinin ve uçsuz bucaksız bir ufkun göstergeler, klavyeler ve parlayan şalterleri ile işleyen mermer dağıtım panellerinin birleşiminden çıkan elektrik gücünden daha güzel değildir. Bunun müjdecisi olarak adale sistemlerinin evrimi, dinlencesi ve ahenginde, kusursuz aletlerinin ışıldayan mükemmeliyetini ve serbest vezin ile şiirde ulaşmak istediğimiz geometrik görkemi fark eden jimnastikçilerimiz ve tel cambazlarımız var.

1. Yazınsal ‘Ben’i evrensel ihtizaza saçmak ve sınırsızca küçük olanı ve moleküllerin titreşimini ifade edebilme noktasına varabilmek için sistematik olarak yok ediyoruz. Örneğin: bir havan topunun açtığı delikteki moleküllerin hafiflemiş hareketleri. Bu yüzden kozmik kuvvetlerin şiiri insana dair şiirin yerine geçmektedir.

Geleneksel öyküleme oranları (romantik, duygusal ve Hıristiyan) savaşta alınan bir yaranın yaraya sebep olan silaha, atmosferik koşullara ve stratejik duruma bağlı olarak aşırı önem kazanmasına göre, yürürlükten kaldırılmaktadır. *Zang tumb tumb* adlı şiirimde, bir Bulgar hainin vurulmasını birkaç serbest vezin ile tasvir ediyorum, ama iki Türk generali arasındaki ateş hattı ve düşman topları hakkındaki tartışmayı daha da uzatıyorum. Aslında Ekim 19911’deki Sidi-Messri’de gerçekleşen Suni çatışmasında güneşten kıpkırmızı hale gelmiş ve ateşle süratlenmiş top mermisinin parıltılı ve saldırgan uçuşunun derisi yüzülmüş ve ölmekte olan insan etini neredeyse önemsiz hale getirdiğini gözlemledim.

2. Pek çok kez, çıplak bırakıldığında ve ayrı tutulduğunda çoklu temas ya da Parnasiyen ve dekadan nesnelerin ağırlığı ile güçsüzleşmiş dilbilgisel ismin mutlak değerini ve anlamlı kuvvetini geri kazandığını kanıtladım. Yalın isimleri aralarında *basit isim* ve *hareket-sentezli ismi* (ya da isimlerin düğümü) diye ayırıyorum. Bu ayrım mutlak değil ve neredeyse kavranamaz sezgilerden kaynaklanıyor. Esnek ve ayrıntılı bir analojiye göre, her ismi sonsuzluktaki fiil tarafından düzenlenmiş bir araç olarak görüyorum.

3. Gerekli kontrast ya da ritim değişikliği haricinde, fiilin faklı halleri ve zamanları yürürlükten kaldırılmalıdır, çünkü fiili sert köy yollarına

uyarlanan ama bu yüzden de düz yularda doğru düzgün dönemeyen bir posta arabasının gevşemiş lastiği haline getiriyorlar. *Mastar fiil*, öte yandan, bir trenin tekerleğinin ya da bir uçağın pervanesinin belagatine sahip olduğundan *yeni lirisizmin hakiki hareketidir*.

Fiilin farklı halleri ve zamanları mantıklı ve güven verici bir pesimizmi, sıkı, episodik ve tesadüfî bir egoizmi, kuvvet ve yorgunluğun, tutku ve hayalin, duraklamaların başka bir deyişle umut ve iradenin yörüngesinde yüksek ve alçak bir kuvveti ifade eder. Mastar fiil optimizmin kendisini, oluşun deliliğinin mutlak cömertliğini ifade eder. *Koşmak* dediğim zaman, bu fiilin öznesi nedir? Herkes ve her şey: yani koşan ve şuurlu zerrecikleri olduğumuz hayatın evrensel ışıldaması. Örneğin; serbest vezinci Folgore'un *Tavern Parlour* şiirinin bitimi. Mastar hepsi olmak için kendini terk eden Ben'in tutkusu, rol yapmanın zevki ve emeğinin kahramanca tarafsız devamlılığıdır. Mastar fiil = hareketin tanrısallığı.

4. Parantezler arasında yalıtılmış ya da dikey bir çizginin gerisinde serbest vezinin yanına yerleştirilmiş bir ya da daha fazla sıfatın vasıtasıyla, hikâyenin farklı atmosferler ve ona hükmeden tonlar ifade edilebilir. *Bu atmosfer-sıfatlar ya da ton-sıfatların yerine isimler kullanılamaz*. Bunlar açıklanması zor olan sezgisel içtihatlardır. Yine de ben inanıyorum ki örnek olarak *vahşilik* ismini yalıtarak (ya da bir katliamı betimleyip parantez içine alarak) vahşilik halinin açık bir profilini verilmiş olur. Bununla beraber, *vahşi* sıfatını parantez içine alırsam, onu serbest veznin akışını değiştirmeden katliamın tam bir tanımını yapacak atmosfer-sıfat ya da ton-sıfat haline getirmiş olurum.

5. En ustalıklı biçim değiştirmelere rağmen, sözdizimsel tümce her zaman duygunun haklarına tamamen zıt bir bilimsel ve fotografik perspektif içerirler. *Serbest vezin ile bu fotografik perspektif yıkılmaktadır*; bu da bizi doğal olarak çok biçimli duygusal perspektife götürmektedir. (Örneğin; serbest vezinci Boccioni'nin *adam + dağ + vadi*'si.)

6. Bazen serbest vezinlerimizle lirik değerlerin özet niteliğinde çizelgelerini yapıyoruz, bu da bizim okurken aynı anda gerçekleşen birbirine sarılı ya da paralel hissiyatları takip edebilmemizi sağlıyor. Bu özet niteliğindeki çizelgeler bir amaç değil lirisizmin anlam gösteren kuvvetlerini artırmak için bir araç olmalıdır. Bu nedenle dizelerle

oynamaktan ya da meraklı tipografik orantısızlıklardan tatmin olmayarak resimsel zihin uğraşılarından kaçınılmalıdır.

Serbest vezin içerisinde olup da kaçak, gizemli Fütürist hissiyatın anlatım yoluna karşı en yeni geometrik-mekanik görkeme katkıda bulunmayan her şey tereddüt edilmeden yasaklanmalıdır. Serbest vezinci Cangiullo, *2. sınıftaki sigara içen adam* şiirinde bu tasarlanmış analojiyi kullanma mutluluğuna ermişti:

S İ G A R A İ Ç M E K

uzun bir tren yolculuğunun uzun ve monoton boşluğu ve sıkıntıdan kaynaklanan sigara içiminin kendiliğinden genişlemesi.

Bu büyük kuvvet ve derinlik ile birlikte gelen devamlı ifade etme çabası içinde serbest vezin doğal olarak kendisini özgür, anlamlı imla ve tipografi, lirik değerler ve tasarlanmış analojilerden oluşan düzenler sayesinde *kendinden-açıklayıcı* hale getirmiş olur. (Örneğin; *Zang tumb tumb* şiirimde tipografik olarak tasarladığım askeri balon) Bu daha üstün anlatıma varılır varılmaz, serbest vezin kendi normal akışlarına döner. Değerlerin özet niteliğindeki hulasaları ek olarak serbest vezindeki eleştirinin de temelini oluşturur. (Örneğin; serbest vezinci Carrà'nın *Denge 1910–1914* eseri)

7. *Serbest anlatımsal imla ve tipografi ayrıca anlatıcının mimik ve jestlerini ifade etmek için de kullanılırlar.*

Böylece, serbest vezin güney ırklarının karakteristik özelliklerinden biri olan epidermal güler yüzlülük ve iletişimsel taşkınlığın bu özelliğini kullanmayı da becermiş olur. Şimdiye kadar sadece hareketli tenorlar ve parlak hatiplerde görüle gelmiş olan bu aksan, ses ve mimik enerjisi jestlerin keskin hatlı gücünü ve yüz buruşturmalarını üreten tipografik karakterlerin nispetsizliğinde kendi doğal ifade şeklini bulur. Bu yolla serbest vezin bedensel manyetizmamızın lirik ve başkalaşmış uzantısı haline gelir.

8. İçeriğe olan giderek artan sevgimiz, onu anlama isteğimiz ve onun titreşimlerini bilmek, bizi motorlara bağlayan fiziksel sempati bizi *yansıtma* yapmaya zorluyor.

Ses katı cisimleri, sıvıları ya da gazların hızla sürtülmelerinin ya da vurulmalarının sonucu oluştuğundan, sesi yeniden üreten yansıtma muhakkak ki şiirin en dinamik öğelerinden biridir. Aslında, yansıtma mastar fiilin yerine geçebilir, hele ki bir ya da birden fazla yansıtmaya karşılık olarak kurulmuşsa. (örneğin: Zang tumb tumb şiirimde Türklerin *hurraa*'larına karşıt olarak kullandığım makineli silahlar için kullanılan *tatatata* yansıtması)

Bu durumdaki yansıtmaların kısalığı farklı ritimler için en ustalıklı kombinasyonun kurulmasını sağlar. Daha soyut biçimde ifade edilirlerse yani yansıtma olmazsa süratlerinden bir parça eksilmiş olacaktır. Farklı çeşitlerde yansıtmalar bulunmaktadır:

(a) Lirisizmin fazlasıyla soyut ya da *sanatsal* olmasını engelleyerek vahşi gerçekle zenginleştiren *doğrudan, örnek alan, temel, gerçekçi yansıtma*. (örneğin Ratta-tat-tata makineli tüfek sesi) Zang tumb tumb'daki 'Kaçak Savaş Malzemesi'nde, tiz *ssiii* yansıtması Meuse nehrindeki römorkörün düdük sesini verirken hemen ardından gelen *ffiiiii, ffiiiiii* karşı yakadan gelen yankısının yerini tutmaktadır. Bu iki yansıtma beni *s* ve *f* ünsüzleri arasındaki tezadın tanımladığı nehrin genişliğini betimleme gereksiniminden kurtardı.

(b) *Dolaylı, karmaşık ve analojik yansıtma*. Örneğin; *Kum Tepeleri* şiirimde *dum-dum-dum-dum* ağırlık, ısı, renk, koku ve ses duyuları arasında dostça bir ilişki kurarak Afrika güneşinin devinim sesini ve turuncu etkisini ifade eder. Bir diğer örnek: epik şiirim Yıldızların Keşfi'ndeki ilk kıtada tekrarlanan *stridionla stridionla stridionlaire* fırtınalı bir gündeki savaşta devasa kılıçların çatışması ve dalgaların kudurmuş hareketleri arasında bir analoji oluşturur.

(c) Duyularımızın en karmaşık ve gizemli hareketlerinin gürültülü, şuursuz ifadesi olan *soyut yansıtma*. (örneğin; *Kum Tepeleri* şiirimdeki *ran ran ran* soyut yansıtması doğal ya da mekanik hiçbir sesin karşılığı değildir ama bir düşünceyi betimlemektedir.)

(d) İki ya da üç soyut yansıtmanın birleşimi olan *psişik yansılayıcı ahenk*.

9. Kesinliğe ve özsel kısalığa olan sevgim bana doğal olarak yeni *sayısal duyularımızda* yaşayan şeyler gibi var olan ve nefes alan sayılar için bir beğeni sağladı. Örneğin; sıradan ve geleneksel bir yazarın diyeceği gibi ‘engin ve derin bir çan gümbürtüsü’ (müphem ve bu nedenle de etkisiz bir ifade) ya da akıllı bir köylünün diyeceği gibi ‘çan falan filan köyünden duyuluyordu’ (daha belirgin ve etkili bir ifade) gibi ifadeler kullanmaktansa, ben sezgisel bir doğrulukla yankılanımın gücünü kullanarak kaplamını belirliyor ve diyorum ki: ’20 kilometreye kadar yayılan bir çan gümbürtüsü’. Bu şekilde aynı çan sesine kulak kesilen herkese aynı titreşim etkisini vermiş oluyorum. Müphemlikten ve durgunluktan kaçınıyorum, gerçekliği de metalin kendine has titreşimine orijinal bir bakış açısıyla yaklaşıp deforme eden bir irade ile ele almış oluyorum.

Matematiksel işaretler (+ - x =) harikulade sentezler yaratmaya yararlar ve anonim tertibatlarının soyut yalınlığı ile geometrik ve mekanik görkemlerin ifade edilmesi sürecine dâhil olurlar. Örnek vermek gerekirse, uçsuz bucaksız ve karmaşık savaş ufkunu ifade edebilmek için en azından bir sayfa sürecek bir betimlemeye ihtiyaç duyulacakken ben bu betimleyici lirik eşitliği buldum: ‘ufuk = güneşin keskin ışınları + 5 üçgen gölge (1 km genişliğinde) + 3 baklava şeklinde gül rengi ışık + 5 tepeden parçalar + 30 duman bulutu + 23 alev.’

X’i kafamdaki soru anlarını belirtmek için kullanıyorum. Bu yüzden şüphe atmosferini tekil bir farkındalık anında çok keyfi olarak yerelleştiren soru işaretini bertaraf ediyorum. Matematiksel X ile şüphe dolu bekleme anı serbest veznin tüm yığılımı üzerine yayılır hale gelmektedir.

Her daim sezgiyle, serbest vezin kelimeler arasında doğrudan bir önem ya da değer sahibi olmayan ama (kendilerini fonetik ve optik olarak sayısal duyulara bağlamlayan) konunun çeşitli fizikötesi yoğunluklarını ve duyuların yok edilemez tekabüllerini ifade eden üyeleri tanıtıyorum.

Sezgisel olarak seçilmiş ve her kelimenin tam ortasına yerleştirilmiş olan sayıları takdim ederek belirli miktarda + - X = ile gerçek teoriler ya da lirik denklemler yaratmış oluyorum. Kelimelerin ifade etmesi gereken kalınlığı, ferahlamayı, hacmi veriyorum. + - + - + + X şeklindeki dizim, örneğin, bir otomobilin hızındaki değişimi ve ivmeyi ifade etmeye yarar. + + + + +

şeklindeki dizim eşit duyular kümesini ifade eder. (Örneğin; Zang tumb tumb'umda yer alan 'Hasta Askerlerle Dolu Tren'deki *dizanterinin dışkı kokusu* + *vebalı terlerin ballı kokusu* + *amonyak kokusu*… vs.)

Nitekim, Mallarmé'nin 'ciel antérieur ou fleurit la beauté'si için geometrik ve mekanik ihtişamın ve de serbest veznin sayısal duyularının yerine başka şeyler kullanmış oluyoruz.

İki parça halinde Lacerba'da (Floransa)

15 Mart 1914 ve 1 Nisan 1914'de iki farklı başlık ile yayımlandı.

Ayrıca Direzione del Movimento Futurista tarafından

18 Mart 1914'te bir broşür olarak dağıtıldı.

Antonio Sant'Elia

Fütürist Mimari Manifestosu 1914

1700'den bu yana bir mimari var olmadı. Modern evlerin iskeletlerini maskelemek için kullanılan en muhtelif üslupsal öğelerin geri zekâlı bir karışımına modern mimari denmekte. Çimento ve demirden oluşan yeni güzellik, ne yapısal gereklilik tarafından ne de kökenleri Mısır, Hindistan ya da Bizans antikalarına dayanan ve NEOKLASİZM adı verilen aptalca ahmaklık ve iktidarsızlık içerisinde yeşeren (modern) beğenimiz tarafından haklı çıkarılamayacak olan çeşitli dekoratif kabukların üst üste bindirilmeleri sayesinde hürmetsizce kullanılmaktadır.

Bu mimarinin şerefini iki paralık ediş İtalya'da iyi karşılanmaktadır ve açgözlü yabanıl beceriksizlik yetenek dolu keşifler olarak algılanıp en modern mimari olarak adlandırılmaktadır. Genç İtalyan mimarlar (ki özgünlüğü sanat dergilerinin gizli kapaklı ve zorunlu hırslarından ödünç alıyorlar) ufak kemerli sütunlar, on yedinci yüz yıl yaprak süsleri, rokoko kıvrımları, Gotik sivri kemerler, Mısır plastronları, on beşinci yüz yıl melek resimleri ve kabartmalı kadın heykellerinden oluşan gülünç bir salatanın tüm ciddiyeti ile tarzın yerini aldığı ve küstahça anıtsal hale geldiği şehrin yeni semtlerinde yetenekleri ile hava atmaktalar. Formların kaleydoskopik görünüşleri, makinelerin çoğalması ve iletişimin hızı, nüfusun yoğunlaşması, hijyen ve modern hayata dair diğer yüzlerce fenomenin yüklediği günlük gereksinimler mimarinin bu kendilerine has tamircilerinde bir an bile olsa şaşkınlık ya da tereddüt yaratmamaktadır. İnatla Vitruvius'un, Vignola'nın ve Sansovino'nun kurallarına uymaya ve ayrıca Alman mimarisi hakkında yayımlanan tüm saçmalıklara inanmaya devam etmektedirler. Bunları kullanarak, şehirlerimize aptallık görüntüsünü kazımaktadırlar, hem de bu şehirlerin aslında kendiliğimizin yansımasının en birincil ve inançlı yolu olması gerekirken.

Böylece bu anlamlı ve sentetik sanat onların ellerinde mantıksız bir üslupsal egzersize, modern bir bina olarak gelensel tuğla ve taş kılığına girmiş hastalıklı bir formülasyon karmaşasına dönüşmüş durumdadır.. Sanki tüm o mekanik eklemlerimizle, yaşantımızın tüm o gürültüsü ve hızıyla hareketin toplayıcıları ve yaratıcıları olan bizler dört, beş ya da altı yüz yıl öncesinin insanları için yapılmış olan sokaklarda yaşayabilirmişiz gibi.

İşte bu, modern mimarinin gençlerin zihinlerini yeni keşifler ve çözümler bulmak üzere açık tutmaları yerine klasik modellerin gereksiz kopyalarını yapmaya zorlandıkları akademilerin rüşvetle kandırılabilir karmaşıklığının ve entelijensiyanın içsel kamplaşmalarının devam ettirdiği en büyük aptallığıdır: FÜTÜRİST EV VE ŞEHİR. İçinde heyecanımızın grotesk bir anakronizm gibi görünmeden dağılabileceği hem maddi olarak hem de manevi olarak bize ait olan ev ve şehir.

Fütürist mimaride ortaya konan sorun doğrusal düzenleme değildir. Pencere ve kapılar için yeni çerçeveler ve pervazlar bulmak, sütunları, gömme ayakları ve dirsekleri kadın şeklinde sütunlarla, perdelerle ve iliklerle değiştirmek değildir. Bunların hiç birinin bina cephesini çıplak tuğlalarla bırakmak ya da sıvamakla ya da taş döşemekle veyahut yeni bina ile eskisi arasındaki biçimsel farklılıkları belirlemekle alakası bile yoktur. Bu, Fütürist evin sağlıklı gelişimi, binayı teknoloji ve bilimin tüm kaynakları ile inşa etme, alışkanlıklarımızın ve ruhumuzun tüm taleplerini hakimane bir biçimde tatmin etme, grotesk ve anti estetik olan her şeyi yıkma (gelenek, üslup, estetik, oran), yeni formlar, yeni çizgiler, profil ve hacimler için yeni bir ahenk, var olma sebebi sadece modern yaşamın benzersiz koşullarında bulunabilen bir mimariyi ve bunun duyularımızın estetik değerlerindeki karşılığını belirleme ile alakalı bir sorundur. Bu mimari hiçbir tarihsel devamlılık yasasına tabi tutulamaz. Tıpkı düşünce biçimimizin yeni olması gibi, bu da yeni olmalıdır.

İnşa sanatı zamanla gelişim gösterebilir ve bir tarzdan diğerine geçebilirken aynı zamanda mimarinin genel karakteristikleri açısından değişmemiş olarak kalır çünkü tarih boyunca moda değişimleri sıkça görülür ve dini kanaat ve siyasi eğilimdeki değişimler sonucu belirlenir. Ancak çevrenin durumundaki etki yaratacak türden değişiklikler, yani doğa yasalarının bulunması, mekanik yöntemlerin mükemmelleştirilmesi veya malzemelerin rasyonel ve bilimsel kullanımı gibi çığır açan ve yenilik getiren değişiklikler çok nadir görülürler. Modern yaşamda, mimarideki stilistik gelişim süreci kesintiye uğramıştır. MİMARİ ŞİMDİ GELENEĞE SON VERECEKTİR. ZORUNLU OLARAK YENİ BAŞLANGIÇ YAPACAKTIR.

Malzemelerin dayanıklılığı ve desteklenmiş çimento ve çelik kullanımı temeline dayanan hesaplamalar klasik ve geleneksel anlamda 'mimari'yi dışlar. Modern yapı malzemeleri ve bilimsel kavramlar tamamıyla tarihsel üslupların disiplinleriyle uyuşmaz durumdadır ve kemerlerin ağır kavisleriyle mermerin hantallığını elde etmek uğruna çelik kirişlerin muhteşem zarafetini ve desteklenmiş betonun inceliğinin kullanılması gibi girişimlerle yapılan 'modaya uygun' binaların grotesk görüntülerinin de birincil sebebidir.

Modern dünya ile eskisi arasındaki nihai antitez daha önceden var olmayan tüm bu şeyler tarafından belirlenmektedir. Yaşantılarımız varlıklarından eski toplumların haberdar dahi olmadıkları öğelerin olasılıkları tarafından zenginleştirilmiştir. İnsanlar malzeme olasılıklarını tanımladılar ve yansımaları bin bir biçimde hissedilebilen ruhani tutumlar ortaya koydular. Bunlar arasındaki ilke hala belirsiz ve gelişme aşamasında olan ama cazibesi daha şimdiden kitleler tarafından bile hissedilmekte olan yeni bir güzellik ideali oluşturmaktır. Anıtsal, ağır, statik olana karşı hayranlığımızı yitirdik, duyularımızı *hafif, pratik, geçici ve hızlı* için bir zevk ile zenginleştirdik. Artık kendimizi katedraller, saraylar ve podyumların insanları gibi hissetmiyoruz. Bizler büyük otellerin, tren istasyonlarının, geniş caddelerin, devasa limanların, kapalı çarşıların, ışıltılı pasajların, düz yolların ve yararlı yıkımların insanlarıyız.

Fütürist şehri uçsuz bucaksız ve kargaşalı bir tersane gibi her detaylıyla atik, hareketli ve dinamik bir biçimde yaratmalı ve inşa etmeliyiz; Fütürist ev devasa bir makine gibi olmalı. Asansörler artık merdiven boşluklarının oyuklarında bağırsak kurtları gibi saklanmamalı; gereksiz olan merdivenler kaldırılmalı ve asansörler çelik ve camdan yılanlar gibi cephe boyunca tırmanmalı. Resimlerden ve heykellerden kurtarılmış, beton, çelik ve camdan yapılmış, çizgileri ile sadece içsel güzelliğe sahip, mekanik basitliği ile aşırı derecede 'çirkin', belediye yasalarındansa ihtiyaca göre geniş ve yüksek tutulmuş bir ev. Karmaşalı bir çukurun dibinde yukarıya doğru yükselmeli: cadde artık yer seviyesinde bir kapı paspası gibi uzanmayacak, büyük şehir trafiğini kucaklayarak yeraltına doğru inecek ve metal yollar ve hızlı hareket eden kaldırımlarla gerekli bağlantılar için iç içe geçecek.

DEKORATİF YOK EDİLMELİ. Fütürist mimarinin sorunu Çinli, İranlı ya da Japon fotoğraflardan aşırmaya devam ederek ya da Vitruvius'un kurallarını izleyerek değil dehanın ışıltısı ve biçimsel ve teknik uzmanlık sayesinde çözülebilir. Her şeyde devrim yapılmalıdır. Çatılar ve yeraltı alanları kullanılmalıdır; cephenin önemi sıfırlanmalıdır; zevk meseleleri cicili bicili pervazlardan, müşkülpesent sütun başlıklarından ve dayanıksız girişlerden CESUR GRUPLAMALAR VE KÜTLELER ve YÜZEYLERİN GENİŞ ÖLÇEKLİ TANZİMİNE nakledilmelidir. Anıtsal, kasvetli ve anımsatıcı mimariye bir son verelim. Anıtları, kaldırımları, pasajları ve basamakları alt üst edelim; caddeleri ve meydanları yerin dibine sokalım; şehri yükseltelim.

SAVAŞTIKLARIM VE AŞAĞILADIKLARIM:

1.Avusturyalıların, Macarların, Almanların ve Amerikalıların avangart sözde-mimarileri

2.Vakur, dini, perspektifsel, dekoratif, anıtsal, güzel ve zevk veren tüm klasik mimari

3.Mumyalama, antik anıtların ve sarayların yeniden inşası ve yeniden yapımı

4.Statik, vakur, saldırgan ve kesinlikle yeni duyularımızın dışladığı yatay ve dikey çizgiler, kübik ve piramitsel formlar

5.Masif, hacimli, dayanıklı, modası geçmiş ve maliyetli malzemelerin kullanımı

VE DUYURUYORUM Kİ:

1.Fütürist mimari hesaplamaların, cesaretli gözü pekliğin mimarisidir; desteklenmiş betonun, çelik, cam, mukavva, elyafın ve tahtanın, taşın ve tuğlanın yerine geçecek tüm malzemelerin bize maksimum esneklik ve hafiflik sağlayan mimarisidir;

2.Fütürist mimari bu sebepten kullanılabilirlik ile yararlılığın kuru bir kombinasyonu değildir, aksine sentez ve ifade örneğindeki gibi bir sanattır;

3.eğri ve eliptik çizgiler dinamiktirler ve kendi doğaları gereği dikey ve yata çizgilerden bin kat daha etkili bir hissi güce sahiptirler, ve hiçbir yekpare ve dinamik mimari bunları içermeden var olamaz;

4.Mimarideki etkisi şişirilmiş bir öğe olan dekorasyon gülünçtür ve FÜTÜRİST MİMARİNİN DEKORATİF DEĞERİ SADECE HAM YA DA YALIN YA DA ŞİDDETLE RENKLENDİRİLMİŞ MALZEMELERİN KULLANIMINA VE ORİJİNAL ŞEKİLDE DÜZENLENMELERİNE BAĞLIDIR.

5.Eski uygarlıkların sanatları için gerekli ilhamı doğanın öğelerinden almaları gibi, maddi ve manevi olarak yapay olan bizler bu ilhamı yarattığımız tamamıyla yeni mekanik dünyanın öğelerinden almalıyız ve bu mimari en güzel ifade biçimi, en tam sentez ve en yararlı bütünleşme olmalıdır;

6.Daha önceden belirlenmiş kıstaslara göre formları düzenleme sanatı olarak mimarinin sonu gelmiştir;

7.Mimari terimi ile nesneler dünyasını ruhani dünyanın doğrudan bir izdüşümüne dönüştürmek için özgürlük ve büyük bir cesaretle insanı çevre ile uyumlaştırma çabası anlaşılmalıdır;

8.Fütürist mimarinin temel karakteristikleri devamsızlık ve geçicilik olacağından, bu şekilde elde edilen bir mimari biçimsel ya da doğrusal bir alışkanlık gelişemez. NESNELER BİZDEN DAHA KISA ÖMÜRLÜDÜRLER. HER KUŞAK KENDİ ŞEHRİNİ İNŞA ETMELİDİR. Mimari çevrenin bu sabit yenilenimi SERBEST VEZİN, PLASTİK DİNAMİZM, DÖRTLÜKSÜZ MÜZİK VE GÜRÜLTÜNÜN SANATI tarafından çoktan doğrulanmış olan ve uğruna gelenekçi ödlekliğe karşı soluk almadan savaştığımız Fütürizmin zaferine katkıda bulunacaktır.

Milano, 11 Temmuz 1914

‘Nuove Tendenze’ katalogunun sunumundan alınmıştır.

Lacerba (Floransa) tarafından yayımlanmıştır, 1 Ağustos 1914

Umberto Boccioni

Fütürist Resim ve Heykel (özet) 1914

Bizi Kübizmden ne ayırır?

Picasso Empresyonist yenilenmenin en uç noktasını temsil eder. Ve bu durum tüm uç noktaları kapsadığından, şimdiden bunun inkârını hazırlıyor, öyle bir inkâr ki bu kendini düzenlemeyi dahi becerememekte. Bu sanatçıda, Cézanne tarafından başlatılan sanatsal değerleri olabildiğince gelişmiş olarak görebiliriz. Son dönem çalışmalarında form çalışmaları temel olarak gerçekliğin nesnel bilgisine dayanan bir kavrama doğru yaklaşmaktadır. Ancak ilk sürpriz atlatıldıktan sonra, bu form konseptinin tam olarak formun zihnin dışında yaşayabilmesine izin veren özellikler olan dinamik sıcaklığın, şiddetli hareketin ve marjinal çeşitliliğin sonucu olduğunu fark ediyorsunuz.

Bu plastik duyuların ve sezginin azgın duygularının bir sonucudur. Bahsettiğim bilimsel ölçümleme sanatçıyı bir hareketsizlik analistine, saf formun entelektüel bir izlenimcisine çeviren dairesel bir bakış açısı gerektirir.

Aslında Picasso nesneyi parçalara bölerek ve çeşitli görünümlerini numaralayarak biçimsel karmaşıklığı içinde kopyalamaktadır. Bu şekilde kendini nesneyi *hareket* halinde deneyimlemekten sakınmaktadır. Ve aslında bunu da gerçekleştiremeyecektir çünkü kullandığı yol, bahsettiğim sayma işlemi, nesnenin yaşamını (hareket) dondurmakta, bileşen öğelerini ayırmakta ve bunları resmin içinde nesnenin doğasında var olan tesadüfî bir ahenk ile uyum içerisinde dağıtmaktadır.

Ne var ki, nesnenin analiz edilmesi her zaman nesnenin kendisi pahasına gerçekleşir-bu nesneyi öldürür. Bu nedenle ölü parçalardan kendisinden ayrılır, ama bunların içinde çıkıp yaşamaya başlayan *bir şeyler yaratmak* oldukça olanaksız olacaktır. Tüm konuşmalar boyunca ‘yaşayan arabesklerden’ ve yüzeylerin, hacimlerin ve çizgilerim basit bir anımsatıcı kombinasyonu olarak görülen bir kompozisyonun özet bireyselliğinden bahsedilmektedir; biz Fütüristler resmin nesneye dair daha sentetik ve daha anlamlı bir anlayışa doğru ilerlediğini duyuruyoruz.

Bu yüzden, Picasso hayatı nesneden ayırdığında, duyguları da öldürmüş olmaktadır. Empresyonistler aynı şeyi ışık ile yaptılar. Işığı kendi içinde ayrıştırarak öldürdüler. Bu bilimsel analiz yenilenme için gereklidir ama kendi sonu olmamalıdır.

Picasso tarafında yapılmış bir resmin hiçbir kuralı, lirisizmi, iradesi yoktur. Nesnenin detaylarını *ad infinitum* sunar, teşhir eder, altüst eder, ortaya çıkarır ve çoğaltır. Bir nesnenin dikey kısmı ve resimlerinde bir kemanın, bir gitarın, bir bardağın..vs. farz edeceği görünümlerin fantastik çeşitliliği cahillikten ya da geleneklerden ötürü bölünemez bir bütün olarak kabul edilen bir nesnenin bileşenlerinin bilimsel sayımlarınınkine benzer bir mucizedir. Sanat için gerekli tarihi bir keşifti bu. Uzun bir hazırlığın değerli bir sonucudur, ama hala duygudan yoksundur ya da en azından duyguların sadece bir yönünü gösterebilmektedir. Bu, fonksiyonlarını incelemek ve yaratımın kanunlarını keşfetmek için bir cesede bakarak, kaslarını, damarlarını ve arterlerini ayrıştırarak hayatı inceleyen bilimsel bir analizdir. Ama sanat kendiliğinden yaratımdır zaten, bilgi birikimi değil. Sanattaki duygular dramaya ihtiyaç duyar. Modern sanat ve heykeldeki duygu evrensel çekimin, yer değişimin, formların karşılıklı çekiminin, kütlelerin ve renklerin şarkısını söyler, hareketin, kuvvetlerin birbirinin içine işleyişinin şarkısını söyler.

Picasso nesnenin çeşitli taraflarını gözlemlemeyi ve resmetmeyi sonra da bunları tuval üzerinde düzenlemeyi denedi, öyle ki nesne-çevrenin formları etraftaki tesadüfî öğeler olarak var olmayacaklardı. Bunu yapabilmek için, ana fikir çerçevesi gizemle kaplanmayacak kadar zor olan bir sistem geliştirdi çünkü sanat olan üzerinde tereddütteydi.

Bu analizin neden olduğu daha büyük hareketsizlik Picasso'yu Cézanne'ın temel gayelerinden biri olan hacim duygusundan yoksun bırakmaktadır. Hacmin kapsamlı analizi işleri ilerledikçe nesnelerin sunumunu kısalmasına neden oldu. Bu form göstergesi olarak daha yalın bir işaret vermesi ile sonuçlandı. Hacim yerine buna denk bir formül vermektedir. Böylece, formların eskizleri ya da bu formların saydamlığı ve yumuşaklıkları ile sonsuz varyasyonlar oluşturmak, sonuç olarak da Picassovari karmaşıklık mümkün olmaktadır.

Kübistlerin anladığı şekliyle hacmin Michelangelo, Raphael, Poussin, David, Ingres…vs gibilerin klasik ve anıtsal ihtişamına neden olduğu bir gerçektir; ve Picasso bana da söylediği gibi *grande machine* kavramından nefret etmekte ve bu nedenle Kübistleri küçümsemektedir. Bu noktada hem haklı hem de haksızdır. Haklıdır çünkü eğer kişi resimlerin eski kompozisyonları ile uğraşacaksa, kişinin kendisini kendi iyiliği için form ile sınırlaması daha iyi olacaktır; haksızdır çünkü eskilerin daha soyut hale getirdiği renk ve form öğeleri ile sanatçının eskilerden çok daha soyut bir drama ortaya koymaya çalışması kaçınılmazdır. Daha da ileri gidersem: form ve renk drama içerisinde bir kimliğe kavuşamazlarsa –plastik düşünce içinde-yaşayamazlar…

Bu nedenle, Picasso'da geleneksel sanatın ötesine geçme çabasını görüyor olsak da, Kübistler buna karşıt olarak bu gelenekselliğin içinde kalmışlardır.

Picasso'da ait olduğu İspanyol ırkının bir özelliği olan (İspanyollar geçmişte her daim analitik stilizasyonun büyük ustaları olmuşlardır) kuraklık noktasına varan soyutluğu buluyoruz; biz Fütüristler, sükûnetimiz ve dengemiz ile biz İtalyanlar Kübistlerde Fransızların soğuk ve akademik zevkini buluyoruz…

Büyük Fransız sanatçılar derinden hissedilen bir resim ya da heykel ürettiklerinde, bu tatlı, utangaç, neredeyse deneme niteliğinde ve sıklıkla zariftir. Bu gerçekten Fransız olan ressamların karakteridir, örneğin on dokuzuncu yüzyıla değin süren Barbizon ekolü ile Empresyonistlerle birlikte Fransız resminin doruğuna ulaştığı gerçekçi ve İtalyan olmayan dönem.

Fransa Courbet ve Manet'ye geçmişten gelen ilhamlar hakkında hiçbir şüphe bırakmayan radikal bir dönüşüm çabasını-en azından bir değişiklik arzusunun ortaya konmasını-borçludur.

Natüralizmin yüzyıllar süren gelişiminin son hali olan Empresyonizm aynı zamanda tesadüfî ve episodik detayları aşan bir şekilde maddenin gücünün şarkılarını söyleyecek olan epik şiirin de ilk sayfasıdır.

Empresyonistlerin *motifi* nesne ile çevresi arasındaki şiirsel karşılıklı etkileşim üzerine kurulu plastik bir bütünün yaratımına doğru da ilk

adımdır. Unutulmamalıdır ki, ne düşünülürse düşünülsün modern Avrupa'nın plastik duyularını betimlemek için kullanılan tek kelime haline gelmiştir. Empresyonizm bir görüntünün kendi iyiliği için yeniden üretiminin sonunu heceleyen lirik bir sanattır.

Bu yüzden Empresyonizm ile, Fransız resmi sonunda bir devamlılık çözümüne, yukarıda bahsini ettiğim yeni bir evrensel ve betimleyici formüle kavuşmuş gibi görünmüştür. Oysa tam tersi gerçekleşmiştir. Cézanne'ın prensipte doğru ama sonuç olarak yanlış olan hacim ve hareketsizlik, ağırlık, ton…vs arayışı ile, Kübizm ve resimlerin mantıklı ve sistematik gelişimi olan *a priori* kavramları ile Fransız akademik geleneği tekrar eski haline dönmüştür.

Fransız olmayan duyuların verdiği ilhamlarına göre, Cézanne'ın öğretileri tamamıyla eski İtalyan özelliğindedir.

Cézanne tüm entelektüel sanatçıların aldığı riski aldı, yani geleneğin baştan çıkarıcılığını. Cézanne'da eski ustaları izlemek için belirgin teşebbüsler görülür. Bu baştan çıkmaya karşı koyamayan Kübistler Cézanne'ın kübe, küreye, silindire dönüşü bildiren bilindik açıklamalarını abarttılar. Cézanne'ın şu fikrini kelime anlamıyla aldılar: *Il faut faire le musée devant la nature* (Müzelerin doğanın önünde yapılması gerekir). Aslında, doğayı unuttular ve müzeler yaptılar. Empresyonist renk anlayışına karşı antipatileri sayesinde saf gölgelendirmeyi vurgulayarak, bunu griler ve tipik bir Fransızlığın ve Girodet, Prud'hon ve Ingres akımının cansız dokunuşları ile süsleyerek Cézanne'ın renklerini abarttılar. Episodiğe karşı olan abartılmış korkuları ile formları genellediler ve oldukça hayat dışı olan bir genelleme hatasına düştüler. Fransız akademik geleneğini takip ederek formdaki konsepti yüceltmeye çalıştılar ama bu konseptin natüralistik bir nesnelliğin saflaştırılması olarak serbestçe ortaya çıkması gerektiğini, taklit ve eski ustalara doğru hareket etme süreci olamayacağını unutuyorlar.

Biz modern İtalyanların bir geçmişi yoktur.

Biz Fütüristler *yeni ve tamamıyla dönüşüme uğramış bir hissiyatın tek ilkelleriyiz*.

Kübistler resmin inşası, kompozisyon ve kütlelerle renklerin dağıtımından öteye geçmemektedirler. Resmin geleneksel öğelerini yıkarlar ve yeni düz çizgi ve eğri kombinasyonları için yeni ritimler icat ederler. Ancak bu yeterli değildir. Bu hala sadece yüzeyin yeniden düzenlenmesidir-ve yeni bir soyut derinlik yorumu değildir.

Eski yapıtların, zencilerin, ahşap oymaların, Bizans döneminin…vs. arkaik sanatının araştırılması ve bu nedenle de ilhamı Fransa'daki genç dostlarımızın resimlerini geçmişe olan bu saplantı tarafından ortaya çıkarılan bir başka kötülük olan ve klasik dünyanın ilham kaynakları ile ilintili bir kültürel fenomen olarak karşımıza çıkan arkaizm ile doldurmuştur. İlkel sanatlardan alınan bu ilhamlar yeni olduğu iddia edilen şeylere sahip oldukları için kabul edilseler bile ve bizi klasizmden kurtarmaya yardımcı olmuş olsalar dahi, hala tamamıyla modern bir plastik görünümün gelişimi için zararlıdırlar. İşte bu yüzden kendimize ilkeller diyoruz. Fütüristlerin hiç biri, ressam ya da heykeltıraş olsun, beraberinde hareketsizlik ve bizi tiksindiren antik bir resmiyet getiren bu arkaizm ile lekelenmemiştir. Tekrarlıyorum-ilham aldığımız modern yaşamda *barbarca* bir öğe vardır.

Biz Fütüristler Kübizmin kullanımdaki karakteristik hesaplanışı ile sanatçının sezgilerine bir muadil olabilecek bir tür plastik kavramcılık olan soyut bir kod yaratabildiğini yadsıyoruz. İçsel ve dışsal bir gerçeklik kimliğinden yoksunken kübistlerin istediği gibi sanatta konsepte geçmek çok tehlikelidir ve bazı Kübistler tarafından üretilen cansız görüntüler de bunu ispatlamaktadır.

Onları belirleyen düzlemlerin sabitlenmiş sınırları olarak öğretilmişlerse, çizginin ve ana hatların var olmadığını söylüyoruz. Bu antik çağlara kesin bir dönüş manasına gelmektedir. Çizgiler ve ana hatlar bedenlerin dinamik hareketinden kaynaklanan bir kuvvet olarak var olmak zorundadır.

Bu nedenle Picasso'nun yaptığı gibi nesneden tesadüfî sanatsal konseptler çıkarmıyoruz. Kübistler gibi nesnenin üzerine konseptler eklemiyoruz. Biz Fütüristler nesnenin tam içindeyiz ve onun evrimsel konseptinin tadını çıkarıyoruz.

Seyirciyi resmin merkezine koymalıyız

Şimdiye değin çevresi sınırlanmış dış hatlar bakımından nesnelerin düşüncelerine ve statik kanunlara boyun eğmiş olan resimde, perspektif görülenin bilimsel bir ölçümü olarak kabul edilmiştir. Doğa açısından tamamıyla dışsal ve panoramik olan bu kavrayış tam manasıyla karşıt kanunlara boyun eğen saf duyulara ters düşmektedir. Perspektif hakkında ortak ele alınan fikirler gerçek resim açısından kati bir hata oluşturmaktadır.

Beden çalışması ile kuvvet çalışması ve nicelik çalışması ile nitelik çalışması arasındaki ayrımı açıkladığımda göstermiş olduğum gibi, saf duyular eski zamanların ilhamı uygulamadan ayırma alışkanlığı haline indirgenemez. Sanatçının kendisini tamamıyla nesneye kaptırması ve karakteristik hareketinin tadını çıkarması eylemi olan ilham bize doğada mutlak dikey ve yatay çizgiler olamayacağını söylemektedir.

Dikey ya da yatay olan tek şey göz hizasına getirilmiş tekil bir noktadır; çünkü diğerleri-bu noktanın altında, üstünde ya da yan tarafında yer alanlar-bizi sonsuzlukta birleşen çizgilere götürür. Bu nedenle de duyular söz konusu olduğunda sanatçının kendisini her açıdan kendini sarmalayan küreselliğin merkezinde bulacağı söylenebilir.

Bizim için resim artık bir dış manzara, bir gerçeğin betimlenmesi için kullanılan bir sahne değildir. Bir resim *nesneden çok* sanatçının merkezi bir öz oluşturduğu aydınlatıcı bir mimari yapı değildir. Hissiyat yaratan ve tamamıyla gözlemleyeni ilgilendiren duygusal bir mimari çevredir. Fütürist bir resim derinliğin eski alan düşüncesinin yerine kullanıldığı *minimal bir enginliktir*. Bu, minimal yollarla aşırı karmaşıklığın ifade edilmesi için piramitler, Parthenonlar, Colosseumlar gibi şeylerle simgelenen anıtsallığın yok edilmesi manasına gelmektedir. *Nitelik* artık *niceliğin* yerini almaktadır. Böylelikle, tamamlayıcılıktan bahsettiğim zaman gösterdiğim üzere tüm *kompozisyon*, *ışık ve gölge*, *tasarım ve renk* yasaları tersine çevrilmiş olmaktadır.

Biz nesneyi içsel kuvvetlerinin hareketinde yaşatıyoruz; içsel görünümünü görselleştirmiyoruz. Empresyonistlerin üslubu aracılığı ile daha önce de bahsettiğim gibi, bu tesadüfî yön ardıllık yasası olan form içerisinde tanımlanmış olmaktadır.

Bu nedenle Cézanne'ın aksine biz *nesnenin sınırlarının merkezinde bizim olduğumuz bir çevreye doğru çekilmeye meyilli* olduğunu ifade ediyoruz.

Buna bir başka açıdan bakarsak, soğuk bir biçimde geleneksel, edebi ve nesnel olan, bedenin ve mutlak hareketinin lirik çizgilerini kontrol eden gerçekçi, yapıcı çizgiler içerisinde dinamizm ölmüş olurdu.

Eşzamanlılık

Bizim için eşzamanlılık lirik bir coşkunluktur, yeni bir mutlaklığın yani hızın plastik bir ifade biçimidir; yeni ve muhteşem bir gösteri yani hayattır; yeni bir ateş ve bilimsel bir keşiftir.

Eşzamanlılık *dinamizmi* oluşturan çeşitli öğelerin içinde mevcut bulunduğu bir durumdur. Bu nedenle de aslen *evrensel dinamizm* olan o büyük sebebin bir etkisidir. Bilgi ve iletişimdeki hız ve güncelliğe dayalı hayata modern bir bakış açısıyla bakmanın lirik biçimde ortaya konmasıdır…

Duyguların bir resmin mimari bileşenlerinin (nesne) ardındaki üstün yasaları sağlamasını istiyoruz; ayrıca nesnenin yorumlanışının *duyular* (görünümler) ve *yapı* (bilim) arasında doğru bir denge kurmasını istiyoruz.

Fiziki deneyüstücülük ve plastik düşünüş tarzları

Alman resminde, resimsel temalar her zaman güvende olmak isterler ve plastik kavramlarla bir alakası olmayan nesneleri ararlar: bu temalar felsefi, duygusal ya da betimleyici olabilirler.

Plastik sanat üzerine olan devrimsel Fransız fikirlerinin bize verdiği özgürlük, Almanya'da, formun şematik değerlerinin *Dışavurumcu abartısına* dair çocuksu bir çılgınlık haline dönüşüvermiştir.

Rus resimlerinde, Kandinsky'nin deneyleri ilginç müzikal eğilimler ortaya çıkarmaktadır. Ancak burada bile plastik duyumun rolü çok küçüktür. Kandinsky tarafından detaylı olarak incelendiği üzere plastik müzik senfonik şiirlerin, senfonilerin ve sonatların…vs sesler müzesi olarak da adlandırılabilecek olan takıntılı ilhamından ayrılır. Bunun sonucu olarak

renkli dalgalarla renklendirilmiş bir yüzey olan bir tür resim ile karşılaşıyoruz ama plastik temalarda hiçbir gelişme yok. Renkler hala renk, formlar tek boyutlu ve arabeskler sıklıkla sadece Japonlardan ödünç alınmış şeyler-resim bir tür kumaş ya da dekorasyon öğesi olarak kalmış oldu. Diğerleri ile beraber Kandinsky içerik ile ilgilenmektedir ve bu da yeni bir plastik yaşam algısının yaratımını başarabilmiş hissiyatların tasfiyesine olan ilgisini daha da ağırlaştırmaktadır.

Tüm o sonsuz olanakları ile plastik sanatlar şunun gibi satırlarla gelişim gösteremez.

Kitaplarından birinde Kandinsky şöyle demektedir: 'Ruhun sesi sanatçıya ihtiyacı olan form şeklini söyleyecektir' ve 'Her formun ve her rengin mistik bir değeri vardır'; ayrıca 'birleştirilmiş tasarımlardan' da bahsetmektedir.

Eğer -Kandinsky'de olduğu gibi- müzikal, edebi ya da felsefi bir kültürün suretine dayanıyorlarsa, ruhani ve müzikal şeylere olan bu bütünsel saplantının zararlı olduğu ortaya çıkabilir.

Bunun yerine resmin dışsal mekanizmalarının bugüne değin talep ettiği her şeyi unutmak mecburiyetindeyiz. Bir tabloya ya da heykele dışsal gerçekliğin öğelerinin bir plastik benzeşim yasası oluşturmak üzere katkıda bulunduğu ve şimdiye kadar dünyanın varlığından tamamen bihaber olduğu taze bir içsel gerçekliğin yapıtaşları olarak bakmalıyız.

İşte plastik *düşünüş tarzımız* ile vardığımız bu benzeşimlerdir…

Bu nedenle inanıyorum ki nesnedeki çevrenin karşılıklı tesirinden, bir nesnenin plastik potansiyelinin belirtilerinden-ki ben buna *esasi psikoloji* diyorum-plastik bir düşünce tarzının eşgüdümleyici bir organizasyonu doğacaktır ve tüm bunlar heykel ya da resmin plastik kuvvetini azaltmadan başarılabilecektir.

Bir düşünüş tarzı organizasyon yani yaratım manasına gelmektedir. Bir organizasyon yeteneği her daim İtalyan dâhilerini tanımlaya gelmiştir.

Algılarımız için bir kılavuz işlevi görecek ve analitik araştırmaların ağır sorumluluğundan kurtarılacak bir yapıyı olanaklı kılacak devredilebilir bir sentezin yaratımı için çalışıyoruz. O sanat laboratuarlarının sonunu getirmek ve gelişen bir dinamizm formülüne denk gelecek bir yaratım çağı başlatmak istiyoruz.

Eğer bir nesneye bakarsak-içsel anılarımız aynasında bile olsa-ve sonra onu resmeder ya da heykele model yaparsak, bu hala bir yaratım olmuş sayılmaz. Bu tarz bir izlek, çarpıtmadan yararlanıyor olsa dahi, hala nesnel Empresyonizmden başka bir şey değildir.

Bu nedenle biz Fütüristler bundan daha ileriye gitmek zorundayız. Nesneyi tüm göreceli benzerliklerden serbest bırakmalıyız. Bu yolla bir sanat eserinin tüm öğelerini bir araya getirip bir model tipinin oluşturulması için kullanan yeni bir senteze ulaşacağız.

Şimdiye kadar düşünüz biçimleri hakkında gördüğüm her şey bu tür bir sentezi, yenilenmiş plastik hissiyatın bugünkü temsilcileri tarafından günümüze taşınan plastik öğeleri hayata geçirme teşebbüsünü ihtiva etmektedir.

Duyarlılıklarımız modern yaşamın yeni mayası tarafından değiştirilmiş, geliştirilmiş ve arıtılmıştır; bunun bir sonucu olarak da bizler resim ve heykele bu gerçekliğin geleneğe saldırma korkusu yüzünden ve olgunlaşamama nedeniyle bugüne kadar zorunluluk şeklinde plastik olarak yok ve bu nedenle de görünmez gibi davranılmış öğelerini getirmek istiyoruz.

Bu sebeple: bir nesne ile diğeri arasında var olan yeni bir tür maddi beden olarak bir atmosferin yaratımı (Empresyonistlerin katılaştırması); nesnenin dinamik gücünden kaynaklanan yeni bir formun yaratımı (kuvvet-hatları); yeni bir özne artı çevre yaratımı (yüzeylerin yorumlanması); zaman ve mekânın tüm birliklerinin dışında yeni bir duygusal yapı yaratımı (hafıza, hissiyat, eşzamanlılık).

Bu nedenle bizler kendimizin dışında var olan soyut bir formül değil bizim bir parçamız olan, içimizde var olan ve duyularla algılanabilen bir formül sunuyoruz.

Benim FİZİKSEL TRANSANDANTALİZM dediğim şeyin tam bir bütünleşiği olması geren bu formül hareket olarak algılana gelmiş olan bir gerçeklik algısından kaynaklanmaktadır. Yani, eğer cisimlerin plastik olanakları hareketleri vasıtasıyla yorumladığımız duyguları harekete geçiriyorlarsa, dayanmamız gereken işte bu *saf hareketlerdir*.

Duygusal bir plastik kompozisyonda *bir araya getirebilinen* çok nadir duygusal öğeler vardır. Bu duygusal öğeler tıpkı gerçekliğin aynı plastik öğeleri gibi kesinlikle bir nesnenin formu ile ilintilidirler.

Materyalin hareketinde plastik bir dramanın hatlarının kaçınılmaz bir felakete doğru sürüklenmesine neden olan kolay heyecanlandırıcı öğeler vardır. Plastik bire düşünce yapısının kompozisyonu, bu nedenle, bir figürün jestlerinin düzenlenmesi üzerine ya da gözlerin, yüzün ve duruşların ifadesi üzerine (yani reddettiğimiz tüm o eski yazınsal enkaz üzerine) kurulu değildir. Duyguları birleştirmek üzere düşünüş tarzının enerjisi tarafından yönetilen ve rehberlik edilen kuvvetlerin ve nesnelerin ritmik bir dağıtımından oluşmaktadır.

İlk defa 1911 yılında Roma'daki Circolo Internazionale Artistico'ya bir konferans ile sunduğum 'plastik düşünce biçimleri' teorimde, diyordum ki 'renkler ve formlar herhangi bir nesnel betimleme ihtiyacı olmadan kendilerini ifade etmelidirler ve resimde hem *form halleri* hem de *renk halleri* yaratmalıdırlar.'

Plastik düşünce biçimleri zamanın başlangıcından bu yana devam ede gelmiş olan tüm plastik ve dışavurumcu deneylerin nihai zirvesi olmalıdır. Vurdumduymaz bir plastik güç (ki saf resmin anonim resmi arabesklerinden kaynaklanır) ile tamamıyla yenilenmiş bir bilincin lirik probleminin dışavurumunun mükemmel bir kaynaşması olmalıdır.

Estetik olarak, bu düşünce biçimleri kuşkucu ve analitik eksikliklerden kaçmanın bir yoludur; aşırı derecede mantıklı akıllarımıza ayak bağı olan duygusal ve plastik değerlerin bunaltıcı aynılığının çok daha ötesinde var olan, gelecekteki bir *ayrım* ve otoritenin heyecan verici ilhamıdır. Puvis de Chavannes gibi insanların Fütüristlerin eski yasalara ve demokratik gerçekçiliğin mevcut köleliğine olan nefretinden kaynaklanan klasik fikirleri ile tamamıyla zıt yeni bir *düzenin*, yeni bir *berraklığın* yaratımıdır.

Ertesi güne aldırmamaya katlanabileceğimiz geleceğe inancımız işte böyle bir şeydir. Acaba insanın saatte üç yüz kilometre hızla seyahat edebilme tutkusunu anlamaya başladık mı? Hayatını 5.000, 10.000, 20.000 metrelere-belki de sonsuzluğa-tırmanmak için riske atmaya neden hazırlıklı olduğunu biliyor muyuz? Sadece bir tutku, bir gereksinim var: TIRMANMAYA devam etmek.

Pittura scultura futuriste’den,

Milano, 1914

Enrico Prampolini

Fütürist ‘Atmosfer-yapı’ -Mimari bir Temel 1914–15

Hiçbir sanatsal faaliyet mimari kadar kibirli bir şekilde anakronik bir karakter sergilememiştir.

İnsan yeteneklerinin ilk ortaya konuluşu, aslında en azından gelişiminin talepleri ile benzeşmeliydi. Lakin bunun yerine her zaman geride kaldı ve aralarındaki farkın daha da açılmasına izin verip insan yaşantısının talepleri ile mimarinin karşılıklı özsel gayeleri arasında suçlu bir uçurum yaratarak insani dışavurumun sürekli evrimini takip etti.

Tıpkı resmin heykele ait soyut bir sonuç olması ve heykelin de mimariye ait soyut bir sonuç olması gibi, mimari de doğanın bitkisel öğelerinin ilkel insan yaşantısının esas gereksinimlerinin evriminden kaynaklanan soyut bir sonucudur.

İnsanın ilkel, yerli ve temel yaşantısını yansıttıkları için ilkel insanın kökensel olarak bitkisel dediğimiz meskenleri ve mimarileri gibi, geleceğe ilişkin konutlar ve tabii ki Fütürist mimari Fütürist insan yaşantısı için esas olan devrimsel gereksinimlerden kaynaklanan mekân formlarının atmosferik öğelerinin soyut bir sonucu olacaktır. Fütürist mimarinin atmosferik bir başlangıcı olmalıdır çünkü Fütürist insanı besleyen *hareket, ışık ve havanın* yoğun yaşantısını yansıtacaktır.

Kendisini doğadan korumak için, mağara adamı kazıkların üstüne inşa edilip sazlarla örtülmüş kulübeler yaratma gereksinimi hissetti ve bitkisel öğeleri birleştirerek ve hem kendi zamanının hem de kendisinin gereksinimlerini karşılayabilecek bir mimari bütün oluşturarak bunu yapacak zekâyı buldu ve şimdi aynı çağda *yaşamayan* bizler o zamandan bu zamana binalarımızın bağlanmış olduğu ve mimariyi bir tür iktidarsızlığa indirgemiş olan aynı mimari öğeleri denememeliyiz, deneyememeliyiz.

II

Aslında bugüne kadar inşa edile gelmiş olan tüm mimarinin Tunç Çağına ait lake ve bataklık yapılarının ürkek bir türevi olduğunu bilmekteyiz. Aynı mimari biçimlendirmeler, aynı temeller, ilkel adamın kendi konutunu inşa etmek için kullandığı bitkisel *öğeler* tüm farklı medeniyetlerin gelmiş geçmiş tüm kuşakları tarafından pratik gereksinimlerle alakalı olarak mimari formlarda artan bir değer düşüklüğü ile *tekrar* edilmiştir. *A priori*, bu şekilde esas değerleri kabul etmek suretiyle ve kazıklar üzerine inşa edilmiş kulübenin özsel yapısını kullanarak, fark gözetmeden ve kendinden geçmiş bir umarsızlıkla, bu kuşak mimari üslupların o monoton dışavurumunu her yere saçacaktır. Bu bugüne kadar herhangi bir medeniyet tarafından ortaya konmuş karşılıklı intihalin en beceriksizce olanını oluşturmaktadır.

III

İlk medeniyetler (Babil, Asur, Mısır, Sümer…vs.) kazıkları sütunlara dönüştürerek, üzeri sazlarla örtülü kulübelerin içgüdüsel karakterini tapınaklara çevirerek yani orijinal nüfusun dehasını, pratik eşzamanlılığını ikiyüzlülükle boğarak ilkel insanın doğal yaşantısında ilkelce kullandığı doğal öğelerden faydalanıp bunları cisimleştirdiler. Yetersiz derecede özgünlükleri ile Yunanlar ve Romalılar daha önceki kuşaklar tarafından daha soyut ve sentetik hale getirilmiş olan doğal formları icra etmeye devam ettiler. Daha sonra mistisizm belirsizliği içindeki Hıristiyanlar meskenlerin pratik özünü sembolik düşüncenin anlamı ile karıştırdılar. Bu üsluplardan sonra yandaşları Brunelleschi, Bramante, Michelangelo, Bernini…vs. gibi ünlüler olan diğerleri rahatsız edici araştırmaların türevlerini çarpıttılar.

Şubat 1918’de *Noi* (Roma) tarafından yayımlanmıştır.

F. T. Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra

Fütürist Sentetik Tiyatro 1915

Uğruna dualar ettiğimiz büyük savaşımızı beklerken, biz Fütüristler şiddetli antinötralist hareketimizi şehir meydanından üniversiteye taşıyoruz ve sanatımızı İtalyan hissiyatını maksimum tehlikenin büyük anına hazırlamak için kullanıyoruz. İtalya korkusuz, arzulu, bir eskrimci kadar atik ve elastik, bir boksör kadar darbelere karşı kayıtsız, yenilgi haberinde olduğu kadar elli bin ölüme neden olan bir zafer haberinde bile hissiz olmak zorundadır.

İtalya için yıldırım hızıyla karar verebilmeyi öğrenmek, savaşa atılmak, her girişimi ve her olası vahim durumu, kitapları ve eleştirileri sürdürmek gereksizdir. Bunlar sadece küçük bir azınlığın ilgi alanındadırlar ve şöyle ya da böyle bezdirici, engelleyici ve rahatlatıcıdırlar. Savaştaki bir halkın heyecanını dindirmeye, dürtülerini durdurmaya ve şüpheyle zehirlenmelerine yardımcı olamazlar. Savaş Fütürizmin yoğunlaştığı- bizi ilerlemeye zorlar, kütüphanelerde ya da okuma salonlarında çürümeye değil. BU NEDENLE BİZLER İTALYA'YI BUGÜNÜN SAVAŞVARİ RUHUYLA ETKİLEMENİN TEK YOLUNUN TİYATRO İLE BAŞARILABİLECEĞİNİ DÜŞÜNÜYORUZ. Aslında İtalyanların yüzde doksanı tiyatroya gitmektedir, sadece yüzde onu kitapları ve eleştirileri okumaktadır. Ancak asıl gereksinim duyulan şey monoton, depresif tören alaylarını uykucu İtalyan sahnelerine sürükleyen geçmişçi tiyatroya karşı çıkan FÜTÜRİST BİR TİYATRODUR.

Geçmişçi halk tarafından çoktan terk edilmiş hastalıklı bir tür olan bu tarihsel tiyatroda yer almamak için, bütün güncel tiyatroları kınıyoruz çünkü bunlar çok yorucu, analitik, müşkülpesentçe psikolojik, betimleyici, seyreltilmiş, huysuz, statik, bir polis karakolu kadar yasaklarla dolu, bir manastır kadar hücrelere bölünmüş ve eski ve terk edilmiş bir ev kadar yosun kaplıdır. Bir başka deyişle, savaşın acımasız, ezici, sentezleyici süratinin antitezi olan pasifist, nötralist bir tiyatrodur.

Bizim Fütürist Tiyatromuzun özellikleri şunlardır:

Sentetik: Bu oldukça açıktır. Birkaç dakikayla, birkaç kelime ve jestle, sayısız durumla, hisle, fikirle, duyuyla, olguyla ve sembolle özetlemek.

Tiyatroyu yenilemek isteyen yazarlar (Ibsen, Maeter-linck, Andreyev, Claudel, Shaw) doğru bir senteze varmayı, kendilerini sıkıcılık, titiz analiz ve derin hazırlık ile alakalı bir teknikten kurtarmayı asla düşünmediler. Bu yazarların eserlerinden evvel, seyirci yola devrilmiş bir atın yavaş ızdırabını seyrederken içlerindeki acı ve acımayı yutan bir grup insanın kızgınlığı içerisindedir. Sonunda duyulan iç çekişle dolu alkış izleyicinin midesini o ana kadar yuttuğu tüm o sindirilemez zamandan kurtarmış olur. Her sahne günah çıkarma odasında sizinle konuşacak olan rahibi sabırla beklemek kadar acı doludur. Tüm bu geçmişçi ya da yarı Fütürist tiyatro, en küçük sayıda kelime ve jest ile gerçek ve fikirleri sentezlemek yerine, vahşice yer farklılıklarını yok eder (dinamizm ve hayret kaynağı), pek ç.ok şehir meydanını, manzarayı, sokağı tekil bir odanın içine tıkıştırır. Bu nedenle bu tiyatro tamamen statiktir.

Bizler mekanik olarak, kısalığın gücü ile, hızlı ve özlü Fütürist hissiyatımız ile uyum içinde olan tamamen yeni bir tiyatro yaratabileceğimizden eminiz. Sahnelerimiz sadece birkaç saniye uzunluğunda dahi olabilir [*atti* – *attimi*]. Bu özsel ve sentetik kısalık ile, tiyatro *sinema* ile olan rekabetine dayanabilir hatta onu geçebilir.

Ateknik. Geçmişçi tiyatro bir yazarın yeteneğini en fazla bozan ve azaltan edebi formdur. Bu form, lirik şiirden ya da romandan daha fazla olarak, *tekniğin taleplerine* tabidir: (1) halkın zevkine uymayan her fikri es geçmek; (2) tiyatral bir fikir bulunduğunda (birkaç sayfa ile ifade edilebilen), iki, üç ya da dört sahneye sığdırmak; (3) ilginç bir karakteri pek çok manasız tip ile çevrelemek: ceket tutanlar, kapı açanlar; (4) her bir sahnenin uzunluğunu yarım saat ile kırk beş dakika arasında tutmak; (5) her sahneyi şunlara dikkat edecek şekilde yapılandırmak (a) yedi ya da sekiz tamamen gereksiz sayfa ile başlamak, (b) fikirlerinizin onda birini ilk perdede, onda beşini ikinci perdede ve onda dördünü üçüncü perdede açıklamak, (c) her perdenin final için bir hazırlıktan başka bir şey olmadığını hatırlayarak perdeleri artan bir heyecanla şekillendirmek, (d) ilk perdeyi her zaman *birazcık sıkıcı* yapmak, böylece ikinciyi *eğlendirici* ve üçüncüyü *heyecanlı* kılmak; (6) *önemli* her repliği yüz ya da daha fazla

hazırlayıcı replikle başlatmak; (7) bir giriş ya da çıkışı anlık olarak betimlemeye asla bir sayfadan az yer vermemek; (8) oyunun tümüne, perdelere, sahnelere ve repliklere *yapay bir çeşitlilik kuralını* uygulamak. Örneğin, bir perdeyi bir gün, diğerini bir akşam, diğerini gece yapmak; bir perdeyi acınası, diğerini ıstıraplı, diğerini muhteşem yapmak; iki aktör arasında bir diyalog yazılması gerektiğinde, bunu engelleyecek bir şey yaratmak, mesela düşen bir vazo, oradan geçen bir mandolinci gibi… Ya da aktörleri yerlerinde duramaz bir şekilde bir oturup bir kalkarken, sağdan sola dolanırken bir yandan da aralarındaki diyalogu perde sonuna kadar hiçbir şey olmayacak olsa da sanki her an bir bomba patlayabilirmiş hissi yaratır şekilde geliştirmek (örneğin aldatılan koca karısını suçüstü yakalayabilir); (9) *konunun gerçeğe benzerliği* hususuna önem vermek; (10) piyesi *seyircinin sahnede gerçekleşen her şeyin niçinini ve nasılını en ince detayına kadar anlayabileceği ve son perdede kahramanların nasıl bir sona varacağını bilebileceği bir şekilde yazmak*.

Tiyatrodaki sentezci hareketimizle, Yunanlılardan bugüne kadarki zaman boyunca kendini basitleştirmektense daha ve daha dogmatik, aptal, mantıklı, titiz, ukala ve boğucu olan Tekniği yıkmak istiyoruz. BU NEDENLE DE:

1. Sadece seyirci alışkanlıkları ve çocuksu içgüdüleri nedeniyle karakteri bir dizi olayın sonucu olan bir oyunda görmek istiyor diye, Sanatın güzelliklerini beğenme adına karakter gerçekten varmış gibi kendini kandırmak istiyor diye, bu arada da yazar kendini sadece karakterin özelliklerinden bir kaçını belirtmekle sınırlıyor diye, *bir sayfanın yeteceği şeyi yüz sayfada yazmak aptallıktır*.

2. Hayatın kendisi (ki sanat dünyasında ortaya konanlardan *daha garip, tek tip ve öngörülebilirr hareketlerden* oluşur) çoğunlukla anti tiyatralken ve bununla bile *sahne için sayısız olasılıklar* sunuyorken, teatralliğin önyargısına karşı çıkmamak büyük *aptallıktır*.

3. Son tahlilde kötü adamın kaybetmesini ve iyi adamın kazanmasını isteyen kalabalığın ilkelliğine hizmet etmek *aptallıktır*.

4. Gerçeğe benzetmek için çabalamak *aptallıktır* (absürt çünkü yetenek ve değerin bununla pek alakası yoktur).

5. Hayatta bile kişi bir olayı tüm nedenleri ve sonuçlarıyla birlikte tam manası ile kavrayamazken sahnede gerçekleşen her şeyi mantıklı bir ihtimamla açıklamayı istemek *aptallıktır*, çünkü hayat bizi birbiri ile bağlantılı, karmaşık, kaotik parçaların feryatlarıyla sarmalar. Örneğin iki kişi arasındaki rekabeti *her zaman* düzenli ve açık, mantıklı bir şekilde sergilemek aptalcadır çünkü günlük yaşamda neredeyse her zaman bir tramvayda, bir kafede, bir tren istasyonunda jestlerin, kelimelerin, ışıkların ve seslerin parçalar halindeki dinamik senfonileri gibi aklımızda sinemasal olarak kalacak modern yaşantımızın *anlık* kıldığı *tartışmalarla* karşılaşırız.

6. Zorunlu kreşendolara, hazırlanmış efektlere ve ertelenmiş düğüm noktalarına bağımlı kalmak *aptallıktır*.

7. Bir kişinin yeteneğine *herkesin* (embesillerin bile) *çalışma, egzersiz ve sabır ile elde edebileceği* bir tekniğin ağırlığını yüklemeye izin vermek *aptallıktır*.

8. DİNAMİK SIÇRAYIŞI TÜM BİR YARATIMIN TAHLİYESİ İÇİNDE, DAHA ÖNCE KEŞFEDİLMİŞ ALANLARIN ÖTESİNDE TERK ETMEK APTALLIKTIR.

Dinamik, eşzamanlı. Emprovizasyondan, yıldırım gibi bir sezgiden, imalı ve anlamlı bir aktüaliteden doğmaktır. İnanıyoruz ki bir şey detaylı olarak hazırlandığı (aylar, yıllar, yüz yıllar) değil de emprovize olduğu ölçüde (saatler, dakikalar, saniyeler) değerlidir.

A priori tiyatronun kendisinin ambiyansına saygı duyamayan masa çalışması için fethedilemez bir tiksinti duyuyoruz. ESERLERİMİZİN BÜYÜK BİR ÇOĞUNLUĞU TİYATRO ALANINDA YAZILMIŞTIR. Teatral hava bizim bitmek tükenmez ilham depomuzdur: boş bir tiyatrodaki sabah provası esnasında yorgun beyinlerimizi fetheden manyetik dairesel hissiyat; bir aktörün hepsinden çok bir paradoksal düşünceler demeti yaratabilme olanağını ifade eden tonlaması; bir ışıklar senfonisi ima eden bir dekorun hareketi; bir aktristin zihinlerimizi ılımlı bir şekilde tamamlanmış fikirlerle dolduran şişmanlığı.

Seyircilere *Ellettricità*[9] ve oditoryumlarda hapsedilmiş ihtilaller olan (dün canlı olan, bugün baskın olan ve reddettiğimiz) diğer Fütürist

sentezleri empoze eden oyuncuların kahramanca savaşlarının başında İtalya'yı fethettik. –Palermo'lu Politeama Garibaldi'den Milano'lu Dal Verme'ye değin. İtalyan tiyatroları kalabalıkların öfkeli mesajında kırışıklıkları düzeltti ve volkanik kahkahalarla sarsıldı. Aktörlerle arkadaşlık ettik. Sonra, trenlerde geçen uykusuz gecelerde, tünellerin ve istasyonların ritmiyle birbirimizi dehanın yüksekliklerine doğru kışkırtarak tartıştık. Bizim Fütürist tiyatromuz Shakspeare ile alay eder ama aktörlerin yaptığı dedikoduya önem verir, Ibsen'in bir repliği ile uykuya yatırılır ama koltuklardaki kırmızı ya da yeşil yansımalardan ilham alır. BİZLER FARKLI ATMOSFERLER VE ZAMANLARIN İÇİÇE GEÇMELERİ SAYESİNDE MUTLAK BİR DİNAMİZM ELDE EDİYORUZ. Örneğin; *Più che L'Amore* [D'Annunzio] gibi bir dramada önemli olaylar (misal, kumarhane işletmecisinin öldürülmesi) sahnede yer almaz ama tamamen eksik bir dinamizm ile anlatılır; *La Figlia di Jorio*'nun [D'Annunzio] ilk perdesinde olaylar zaman ya da uzamda hiçbir sıçrama olmadan basit bir arka plan kullanılarak vuku bulur; Fütürist sentezde, *Simultaneità*, iç içe geçen ve farklı zamanlarda eşzamanlı olarak sahneye konan iki ambiyans vardır.

Otonom, mantıksız, hayali. Fütürist teatral sentez mantığa tabi olmayacak, fotoğrafa dikkat etmeyecektir; gerçeklikten öğeler alıp bunları kaprisleri ile birleştirecek olsa da otonom olacak, kendisi dışında hiçbir şeye benzemeyecektir. Hepsinden öte, dışarıdaki hayatta ressamın ya da bestecinin renklerden, formlardan, seslerden ve gürültülerden daha dar ama daha yoğun bir yaşam keşfetmesi gibi, aynı durum teatral hissiyatla ödüllendirilmiş insan için de geçerlidir: bu TEATRAL DÜNYA dediğimiz şeyden ibarettir.

Fütürist hissiyat açısından FÜTÜRİST TİYATRO İKİ ÇOK ÖNEMLİ GÜNCEL HUSUSTAN OLUŞMAKTADIR ki bunlar 'Varyete Tiyatrosu' ve 'Sanatsal Dehanın Ağrılığı, Ölçüleri ve Bedelleri' manifestolarında tanımlanmıştır. Bunlar: (1) gerçek, atik, zarif, karmaşık, alaycı, güçlü, kaçak, Fütürist hayat için duyduğumuz delice tutku; (2) hiçbir mantığın, hiçbir geleneğin, hiçbir estetiğin, hiçbir tekniğin, hiçbir fırsatın sanatçının doğal yeteneğine empoze edilemediği son derece modern ussal sanat tanımımız; sanatçının kafasını sadece MUTLAK YENİLİK DEĞERİNE sahip ussal enerjinin sentetik ifadelerini yaratma işgal etmelidir.

Fütürist tiyatro seyircisini heyecanlandırabilecektir, yani *en şiddetli orijinalite üzerinde tesir etmiş ve beklenmedik yollarla birleştirilmiş bir hisler labirenti vasıtasıyla* etkileyerek günlük yaşamın monotonluğunu unutturabilecektir.

Fütürist tiyatro her gece bu Fütürist senenin gerekli kıldığı hızlı ve tehlikeli heyecanlarla insan ırkının ruhunu eğitmek için bir spor salonu vazifesi görecektir.

SONUÇLAR

1. GEÇMİŞÇİ TİYATROYU ÖLDÜRMEKTE OLAN TEKNİĞİ TAMAMEN TERK EDİN.

2. YETENEĞİMİZİN BİLİNÇALTINDA, HASTALIKLI KABUL EDİLEN KUVVETLERLE, SAF SOYUTLAMAYLA, TAM USSALLIKLA, FANTASTİK BİR DELİLİKLE KEŞFETTİĞİ TÜM KEŞİFLERİ (ne kadar garip, alışılmadık ve anti teatral olurlarsa olsunlar) DRAMATİZE EDİN. (Örneğin; F. T. Marinetti'nin Fütürizm tarafından keşfedilmiş yeni bir teatral hissiyat olan nesnelerin ilk draması)

3. ONU KEŞFEDEREK, MÜMKÜN OLAN HER YOLUN YARDIMIYLA EN TEMBELLERİNİ BİLE HAREKETE GEÇİREREK SEYİRCİNİN HİSSİYATINI SENFONİZE EDİN; SAHNE VE SEYİRCİ ARASINDA HİSSİYAT AĞLARI GEREREK SAHNE IŞIKLARININ ÖNYARGISINI BERTARAF EDİN; SAHNEDEKİ HAREKET TÜM SEYİRCİLERİ FETHEDECEKTİR.

4. HER ÇİRKİNLEŞTİRİCİ KÜLTÜREL İŞLETMEDEN KAÇAN BİR KAÇ DÜŞÜNÜR ARASINDA YER ALAN AKTÖRLERLE SICAK BİR ARKADAŞLIK KURUN.

5. FARSI, VODVİLİ, SKEÇİ, KOMEDİYİ, CİDDİ DRAMAYI VE TRAJEDİYİ TERK EDİN VE BUNLARIN YERİNE ŞUNLAR GİBİ YENİ FÜTÜRİST FORMLAR YARATIN: SERBEST VEZİNLE YAZILMIŞ REPLİKLER, EŞZAMANLILIK, İÇ İÇE GEÇİŞ, KISA VE CANLANDIRILMIŞ ŞİİR, DRAMATİZE EDİLMİŞ DUYULAR, KOMİK DİYALOG, NEGATİF OYUN, TEKRARLANAN REPLİK, 'EKSTRA

MANTIKLI’ TARTIŞMA, SENTETİK YAPIBOZUM, HAVAYI TEMİZLEYEN BİLİMSEL PATLAMA.

6. KOPMAYAN TEMAS VASITASIYLA, SEYİRCİLERE YENİ FÜTÜRİST TEATRALLİĞİN DİNAMİK CANLILIĞINI AŞILAMAK İÇİN BİZİMLE KALABALIK ARASINDA SAYGISIZLIK DEĞİL BİR GÜVEN BAĞI YARATIN.

Bunlar tiyatro üzerine *ilk* sözler. İlk on bir teatral sentezlerimiz (Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, R. Chiti, Balilla Pratella’nınkiler) muzaffer bir biçimde Ancona, Padua, Napoli, Venedik, Verona, Floransa ve Roma’daki kalabalık tiyatrolarda Ettore Berti, Zoncada ve Petrolini tarafından ortaya konuldu. Milano’da en yakın zamanda tek başına bize sahnedeyken en özgür görüşlerimizi gerçekleştirme imkânı verecek olan ve tüm elektro-mekanik icatlarla canlandırılmış büyük metal binamıza kavuşacağız.

Milano, 11 Ocak 1915; 18 Şubat 1915

Istituto Editoriale Italiano tarafından yayımlanmıştır

Milano, 1915

Giacomo Balla, Fortunato Depero

Evrenin Fütürist Yeniden İnşası 1915

Fütürist Resim İçin Teknik Manifesto ve (Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini tarafından imzalanan) Paris'teki Fütürist Serginin katalogunun önsözü ile, (Boccioni tarafından imzalanan) Fütürist Heykel manifestosu ile, (Carrà tarafından imzalanan) Sesler ve Kokuların Resmi manifestosu ile, Boccioni'nin *Pittura scultura futuriste* [Fütürist Resim ve Heykel] yazısı ile ve Carrà'nın *Guerrapittura*'sı [Savaş Resmi] ile resimsel Fütürizm altı yıllık süreç içerisinde plastik dinamizm ve yüzeylerin ve düşünce biçimlerinin yorumlanması, atmosferin biçimlenmesi gibi konuları sunarak Empresyonizmi aşarak gelişmeyi ve kendine sağlam bir yer edinmeyi başardı. Marinetti'nin Serbest Vezni'nde ve Russolo'nun Gürültü'nün Sanatı'nda anlatıldığı biçimiyle, evrenin lirik değerlendirilmesi dinamik, eşzamanlı, plastik ve gürültülü bir evrensel titreşim ifadesi sunabilmek için plastik dinamizme güvenir.

Biz Fütüristler, Balla ve Depero, daha neşeli kılabilmek için ya da daha doğrusu yekpare bir yeniden yaratım için evreni yeniden inşa etmek üzere bu tam kaynaşımı gerçekleştirmeye çalışıyoruz. Görünmeyen, kavranamayan, ölçülemeyen ve duyumsanamayana et ve kemik vereceğiz. Evrenin tüm formlarına ve öğeleri için soyut eşdeğerler bulacağız ve sonra bunları hareket halinde kuracağımız plastik karmaşık yapıları şekillendirmek üzere ilhamımızın kaprislerine uygun bir biçimde birleştireceğiz.

Balla işe otomobillerin hızı üzerinde çalışarak başladı ve bunu yaparken hızın yasalarını ve özsel kuvvet hatlarını keşfetti. Bunun üzerine yoğunlaştığı yirmiden fazla tablonun ardından, tuvalin düz yüzeyi hızın derinlikli dinamik hacmini görselleştirmesini engellediğini anladı. Balla metal tellerle, mukavva düzlemlerle, kâğıt mendillerle ilk plastik-dinamik karmaşık yapıyı kurma ihtiyacını hissetti:

1. SOYUT. 2. DİNAMİK. Göreceli hareket (sinematografik) + mutlak hareket. 3. AŞIRI SAYDAM. Görünüp kaybolması, ışıyıp sönmesi gereken plastik karmaşık yapının hızı ve oynaklığı için. 4. ÇOK RENKLİ VE AŞIRI PARLAK (iç ışıkların kullanımı vasıtasıyla). 5. OTONOM, yani sadece

kendine benzeyen. 6. DÖNÜŞTÜRÜLEBİLİR. 7. DRAMATİK. 8. DEĞİŞKEN. 9. KOKULU. 10. GÜRÜLTÜ ÇIKARAN. Plastik ifade ile eşzamanlı plastik gürültülülük. 11. PATLAYICI, bir patlama ile eşzamanlı olarak bir görünüp bir kaybolan öğeler.

İlk plastik karmaşık yapılarımızı gösterdiğimiz serbest vezinci Marinetti heyecanla şöyle dedi: “Bizden önce, sanat bellekten ibaretti, kayıp Konunun (mutluluk, aşk, manzara) yeniden çağrışımının ve bu nedenle de nostaljinin, hareketsizliğin, acının, uzaklığın acısını çekiyordu. Fütürizm ile birlikte, sanat isteğin, çatışmanın, mülkiyetin, tesirin, neşenin, sanattaki zalimce gerçekliğin (örn; yansıtma, örn; ses uyumu), kuvvetlerin geometrik ihtişamı, ileriye dönük izdüşümün enerjisi olan hareket-sanata dönüşmüştür. Sonuç olarak sanat Güncel, yeni Konu, evrenin soyut öğeleri ile yaratılmış yeni bir gerçeklik haline gelmiştir. Gelenekçi sanatçının elleri kayıp Konu için ah ederken; bizim ellerimiz yaratılacak yeni bir konu için acı çekmiştir. İşte bu nedenle yeni konu (plastik karmaşık yapı) mucizevî şekilde sizinkilerde gözükmektedir.”

PLASTİK KARMAŞIK YAPININ ÖZDEKSEL İNŞASI

GEREKLİ ARAÇLAR: Teller, pamuk, yün, her kalınlıkta ipek, renkli cam, kâğıt, selüloz, metal ağlar, her çeşit saydam ve yüksek renkli materyaller. Kumaşlar, aynalar, metal plakalar, renkli kalaylı folyolar, her çeşit parlak maddeler. Mekanik ve elektronik cihazlar; müzik aletleri, ses çıkaran aletler, çeşitli renklerde kimyasal parlak sıvılar; zemberekler, manivelalar, tüpler…vs. İşte bu araçlarla şunları inşa edeceğiz –

1. *Bir eksende dönen plastik karmaşık yapılar*

(yatay, dikey, eğik)

2. *Birden fazla eksende dönen plastik karmaşık yapılar*:

(a) *aynı* yönde ama değişen hızlarda;

(b) *zıt* yönlerde;

(c) *aynı* ve *zıt* yönlerde.

3. *Şunlarda ayrışan plastik karmaşık yapılar*:

(a) hacimde; (b) katmanlarda;

(c) ardıl dönüşümlerde (koni, piramit, küre…vs. şeklini alarak)

4. *Ayrışan, konuşan, üreten ve eşzamanlı olarak müzik çalan plastik karmaşık yapılar*.

Ayrışma Yansıtma

Form + Genişleme Sesler

Dönüşme Gürültüler

5. *Şu şekillerde görünüp kaybolan plastik karmaşık yapılar*:

(a) yavaşça; (b) tekrar eden patlamalarla (dereceli olarak);

(c) beklenmedik patlamalarla.

Havai fişek-Su-Ateş-Nehirler.

KEŞİF – SINIRSIZ SİSTEMATİK BULUŞ

Karmaşık, yapıcı, gürültü çıkarıcı soyutlama yani Fütürist üslubu kullanmak. Uzamda gelişen herhangi bir hareket, hissedilen herhangi bir duydu bizim için bir keşfin sezilişini ifade edecektir.

ÖRNEKLER: Meydanda bir bando çalarken hızla yukarılara tırmanan bir uçağı seyrederken, UZAMDAKİ PLASTİK-MOTOR-GÜRÜLTÜ MÜZİĞİ ve şehrin üzerindeki HAVAİ KONSERLERİN BAŞLANGICI fikrini edindik. Çevreyi büyük sıklıklarla değiştirme ihtiyacı bizi DÖNÜŞTÜRÜLEBİLİR KIYAFETLER (mekanik parçalar, sürprizler, hileler, bireylerin kaybolmaları) kavramına ulaştırdı. Hızın ve gürültülerin eşzamanlılığı bize ROTOPLASTİK GÜRÜLTÜ ÇEŞMESİ fikrini verdi. Bir kitabı yırtıp avluya fırlatmak FONO-MOTO-PLASTİK İLAN ve HAVAİ FİŞEK-PLASTİK-SOYUT YARIŞMALAR ile sonuçlandı. Rüzgâr

esen bir bahar bahçesi SİHİRLİ DÖNÜŞTÜRÜLEBİLİR MOTO-GÜRÜLTÜLÜ ÇİÇEK fikrini doğurdu. – Bir fırtınada uçuşan bulutlar GÜRÜLTÜLÜ DÖNÜŞTÜRÜLEBİLİR ÜSLUPTAKİ BİNAYI algılamamızı sağladı.

FÜTÜRİST NEŞE

Oyunlarda ve oyuncaklarda, tüm gelenekçi tezahürlerde olduğu gibi, *beden eğitimine karşıt ve monoton, çocuğu küçük düşürüp aptallaştıracak* grotesk bir taklitçilik, ürkeklik (küçük trenler, küçük arabalar, kuklalar), sabit nesneler, ev eşyalarının aptal karikatürleri dışında hiçbir şey yoktur.

Plastik karmaşık yapılarla çocukları şunlara alıştıran oyuncaklar yapacağız:

(1) TAMAMEN SPONTANE KAHKAHALARA (abartılmış ve komik hilelerle);

(2) MAKSİMUM ESNEKLİĞE (mermilerin fırlatılması, kırbaç şaklaması, iğne batmasına başvurmadan);

(3) YARATICI DÜRTÜLERE (büyüteçlerle bakılacak fantastik oyuncaklar, havai fişek etkisi yaratacak ve gece açılacak küçük kutular, dönüşebilen aygıtlar… Vs. kullanarak);

(4) SONSUZ ESNEMEYE VE HİSSİYATIN CANLILIĞINA (en keskin ve heyecanlı seslerin, kokuların ve renklerin sınırsız alanında);

(5) FİZİKSEL CESARETE, SAVAŞMAYA VE SAVAŞA (dışarıda çalışacak olan aşırı derecede tehlikeli ve saldırgan oyuncaklarla).

Fütürist oyuncak yetişkinlerinde çok işine yarayacaktır, çünkü onları genç, çevik, neşeli, doğal, her şeye hazır, yorulmaz, içgüdüsel ve sezgisel kılacaktır.

YAPAY MANZARA

Bir otomobilin hızının ilk sentezini geliştirerek, Balla ilk plastik karmaşık yapıya varmıştı. Bu da dağların, nehirlerin, ışıkların ve gölgelerin

konilerinden, piramitlerinden, çok yüzlü cisimlerinden ve spirallerinden oluşan soyut bir manzarayı ortaya çıkardı. Hızın özsel kuvvet hatları ile bir manzaranın özsel kuvvet hatları arasında bir derin bir benzeşim olduğu anlaşılmaktadır. Bizler evrenin derin özüne vardık ve öğelerin ustaları olduk. Bu yolu izleyerek işte şunu başarmış olacağız:

METALİK HAYVAN

Yeni bir yaratıkta, otomatik olarak konuşacak, bağıracak ve dans edecek olan bir yaratıkta toplanmış olan sanat ve bilimin, kimyanın, fiziğin, devamlı ve beklenmedik havai fişeklerin füzyonu. Biz Fütüristler, Balla ve Depero, en geniş savaş (hiç şüphesiz ki şu an mevcut olan küçük insani felaketi takip edecek olan Avrupa'nın, Asya'nın, Afrika'nın ve Amerika'nın tüm yaratıcı kuvvetlerinin büyük felaketi) için milyonlarca metalik hayvan yapacağız.

Bu manifestonun ihtiva ettiği buluşlar tamamıyla İtalyan Fütürizmi tarafından ortaya çıkarılmış mutlak yaratımlardır. Fransa, Rusya, İngiltere ya da Almanya'daki hiçbir sanatçı buna benzer ya da benzeşik bir şey kavrama konusunda bizden önce davranabilmiş değildir. Sadece en yapıcı ve mimari olan İtalyan dehası soyut plastik karmaşık yapıyı algılayabilir. Bununla, Fütürizm kaçınılmaz şekilde gelecek olan pek çok yüzyılın hissiyatına egemen olacak olan kendi üslubunu belirlemiştir.

Milano, 11 Mart 1915

Bir broşür olarak

Direzione del Movimento Futurista

Tarafından yayımlanmıştır.

Enrico Prampolini

Fütürist Sahne (Manifesto) 1915

İsyan etmeli ve görüşlerimizi duyurmalı ve şair ya da müzisyen arkadaşlarımıza demeliyiz ki: bu hareketin şu şekildense bu şekilde yapılması gerekmektedir.

Biz de artık sanatçı olmak istiyoruz, icarcı olarak kalmak istemiyoruz. Sahneyi kurmak zorundayız, oyunu sanatımızın tamamıyla davetkâr gücüyle hayata geçirmeliyiz.

Duyarlılıklarımız ile uyumlu oyunlara ihtiyacımız olduğunu söylemeye gerek yok, ki bu da mevzuları sahnelemede daha yoğun ve daha bütünsel bir anlayış manasına gelecektir.

Sahneyi yenileyelim.

Yeniliklerimizin bir sonucu olarak tiyatroda tamamıyla yeni olacak olan *resmedilmiş dekorun yasaklanmasıdır*. Sahnede artık renkli bir arka plan olmayacaktır, onun yerine *bir ışık kaynağından gelen renkli yayılımlarla canlandırılmış*, sahnedeki hareketin ruhu ile uyumlu bir biçimde düzenlenmiş ve eş güdümlenmiş renkli filtrelerle elektrik reflektörleri tarafından üretilmiş *renksiz bir elektromekanik mimari yapı* var olacaktır.

Renkli ışıkların ve dinamik kombinasyonların bu çark ve duvarlarının ışıltılı parıltıları ışık ve gölge için çok güzel iç içe geçmişlik ve kesişme efektleri verecektir. Mahzun boşluklara ve sevinçli, neredeyse cismani, ışık blokları ortaya çıkaracaktır. Metalik kolları serbest bırakarak ve heykel gibi yüzeyleri devirerek tamamıyla yeni ve modern gürültülerle birlikte hareket eden eklentiler, gerçek olmayan çatışımlar, duyların bereketliliği, sahnedeki dinamik mimari yapılar – işte tüm bunlar sahnedeki hareketin yoğunluğunu ve hayatiyetini yükseltecektir.

Bu şekilde aydınlatılmış bir sahnede, aktörler bugünün tiyatrosunda temel olarak kişinin taklit etmesinin ve gerçekliği sunmasının gerekliliği şeklindeki kadim ön yargılar yüzünden reddedilen ya da çok az miktarda kullanılan bazı önceden tahmin edilemez dinamik etkiler yaratacaklardır.

Amaç nedir peki?

Yönetmenler gerçekliğin sunulmasının gerçekten de gerekli olduğuna inanmakta mıdırlar? Aptallar! Emeklerinizin ve gerçeklikle olan gereksiz uğraşılarınızın sadece yoğunluğu yok ettiğini ve kişinin bu gerçeklikleri anlatacak eşdeğerler kullanarak yani *soyutlamalar* kullanarak elde edebileceği duygusal içeriği azalttığını fark edemiyor musunuz?

Sahneyi yaratalım.

Önceki satırlarda geçmişin statik sahnesinin tam karşıtı olan *dinamik bir sahnenin* fikrini savunmuştuk; ortaya koymak üzere olduğumuz köktenci prensip ile sadece sahneyi en yüksek ifade biçimine yükseltmeyi amaçlamıyoruz, aynı zamanda ona uygun olan ve daha önce hiç kimsenin vermeyi düşünmediği temel değerlerini vermek istiyoruz.

Rolleri tersine çevirelim.

Aydınlatılmış sahnenin yerine *sahnedeki harekete uygun olarak büyük bir duygusal yoğunlukla renkleri yayan yoğun bir ışıkla aydınlatan bir sahne yaratalım*.

Nisan-Mayıs 1915

İlk kez Fransızca olarak *Der Futurismus*’da

(Berlin), sayı 4, Ağustos 1922’de yayımlandı.

Carlo Carrà

Savaş Resmi (özet) 1915

La peinture lache est

la peinture d'un lache.

Delacroix[10]

Plastik Sanatta Tasvircilik

Biz Fütüristler pek çok şey üzerinde arabuluculuk ettik (bunu da çok iyi yapıyoruz, hatta fahişelerin eşliği ve gece âlemcilerinin mutlu şarkılarıyla bile, o yüzden lütfen bizi o ağırbaşlı Mazini benzeri duruşlara atfetmeyin) ve Geçmişin O Büyük ve Ünlü Sanatının gerçekte çok lüzumsuz bir şey olduğu sonucuna vardık.

Asıl büyük etkisi eski çağlardan bugüne değin istisnasız tüm sanatları ele geçirmiş olan bir tür *tasvirciliktir*.

'Tasvircilik' kelimesi ile 'tasvir' adı ile anılan şeyden bahsetmiyorum (gazetelerde, romanlarda, öykülerde…vs.).

Tasvircilikten etkilenmiş bir ressam duygularını form ve renklerin plastik dünyasında ifade etmeyi başaramaz, bunu deneyemez bile, çünkü onun için çizgiler, düzlemler, renkler kendiliklerinden bir şey ifade edemezler. *Asla tamamen resimsel olmayan* kendi vizyonunu, kendi alegorik, sembolik ya da felsefi temalarını maddeleştirmeye yarayacak her şeyi (ki bu bazen çok aza tekabül eder) kabul eder ve konusunu güncel bir çerçeve içerisinde görebildiği halde dışsal bir yaşantının sahnelerini yeniden üretmekten memnundur.

Geleneksel ve alışılmış ideogramlara güvenir ve insanileştirilmiş arabeske karşı mutlak bir korku besler ki bu arabesk bizi hissetmemiz ve ışığın, nesnelerin ve kendi hareket ve durağanlık durumlarına sahip şeylerin ifadelerine daha fazla değer katmamız için cesaretlendirir.

Temel olarak bir bezeyici ya da dekoratör olan ressam tamamen dışsal imajlarla sınırlı ve renklerin yardımıyla tekil bir düzlemde anlatılmış betimleyici bir geleneği yaratmaktan memnun olacaktır.

Öyleyse, tonu ve ışık ve gölgenin yasaları ile birlikte form ve rengin mimari ve müzikal lirisizminin onun için bir önemi de yoktur. Öte yandan, bizim için, *resim sadece budur* ve bu onun var oluşunun tek nedenidir.

Tüm plastik sanatların şimdiye değin etkisi altında kaldıkları hata sadece Batı sanatında görülmemektedir (Courbet'den sonra ressamın derdini saf plastik ifade arayışı ile alakalı görerek bunu yok etmeye çalışan birkaç kişi olmuş olsa da), tamamen bununla prangalanmış durumdaki Oryantal sanatta da gözle görülür biçimde karşımızda durmaktadır (Çinliler, Japonlar…vs.).

Sistine Şapelini ve Raphael'in Loggia'sını eşsiz ve geçilemez kılan ve insanlara bunu inandıran işte bu saçma tasvirciliktir.

Onlar, bunun tek bir zerresini bile anlayamayan ve dünü resmi ile bugünün resmi arasındaki temel farkı görmeyi reddeden yazarlar, felsefeciler, gazeteciler ve diğer tüm o insanlar sadece aptal diktatörlerdir.

Özsel sentetik lirisizmle, *özgür hayal gücü ve serbest vezinle*, daha önce asla var olmamış olan *gerçek şiir doğmaktadır*.

*Resimsel dinamizmimiz il*e daha önce yine var olmamış olan *gerçek resim doğmaktadır*.

Her zamanki gibi biz Fütüristler tıpkı gerçek gibi mantığın da bizim yanımızda olduğuna inanmış bir biçimde yıkmaya ve yeniden yapmaya devam edeceğiz.

Geçmişin sanatına ahlaki, dini, etik ve siyasi kurumlara dayanan büyük bir şaka gözüyle bakmalıyız. Gerçek *SANATI doğuracak olan biz Fütüristleriz*.

Resimde Çarpıtma

Bugün resimde görülen eğilimlerinde ortak görülen en karakteristik işaretlerin bir tanesi – ve güncel sanat eserlerinin büyüklüğünü yaratan- hiç şüphesiz bir resmin yapımında baskın öğe olan *çarpıtma* öğesidir. Modern resme karşı akıllıca bir ilgisi olan herkes bu çarpıtma öğesi olmadan bir sanat eserinin var olamayacağını bilecektir.

Objelerin nesnel sunumu, sanatsal *kolektivizmleri* ile natüralistlerin kalplerinde, işte bu nedenle meşru alanına hapsedilmiştir: fotoğraf.

Resimde dinamik-plastik çarpıtma arayışı. Dörtlük olmadan çok sesli müzik arayışı. Seslerin sanatının arayışı. Serbest vezin arayışı.

Bu kelimelerin anlamlarının açıklanması işini pedagoglara bırakmaktan memnuniyet duyuyoruz; bunlar sadece aptallar için anlaşılmaz şeylerdir; sanatla birazcık olsun alakalı olan herkes için apaçık şekilde anlaşılır haldedirler.

Çarpıtma bir sanat eserinin erişebileceği plastik ifade derecelerini kaydeden bir *altimetredir[11]*.

'İlkel', 'büyük'..vs. gibi sıfatlar açık bir şekilde kullanılabilmek için son derece belirsiz, şüpheli ve elastiktirler.

Böylesi müphem, şekilsiz bir terminoloji ile herkes dünyadaki en aptalca ve burjuva resmi 'ilkel' ya da 'büyük' olarak adlandırabilir.

Her zamanki gibi İtalyanlar son otuz yıldır diğer ülkelerde neler olup bittiğini bilmemektedirler.

Giotto ve Ttian'ınkileri de kapsayarak, eski ustaların eserlerinde herhangi bir plastik öğe tesadüfî bir sezginin eseriydi.

Resimsel tasvirlerinin plastik öğeleri resimlerinin küçük ve önemsiz kısımlarında bulunabilir ve bunların sanatçı için çok ama çok az önemi vardır; genellikle süslemelerde ya da manzara fonlarında bulunurlar.

Ayrıca, her ikisi de sonuçta iğrenç edebi psikoloji tarafından mahvedilen bir tür şekli çarpıtma yapmaya çalışmış olan o eski evde kalmış

Rembrandt'ın ya da El Greco'nun eserlerini suratımıza çarpmayın.

Şekli ve edebi çarpıtma ile ilintili böylesi girişimler biz Fütüristler tarafından kuvvetle reddedilmelidir. Tembel ve statik bir biçimde oluşturulmuş, hayata dair herhangi bir gerçek duygudan çok uzakta yer alan kavramlardan elde edilen formlar ve bu eski ressamların eserleri korunmaya değer nesneler listemizden derhal çıkarılmalıdır; hala aptalca tapınmayla kirletilememiş ve gerçek bir sanat aşığı olmak isteyen herkesin görüş alanından uzaklaştırılmalıdır.

Bir kez daha mucizevî Bruno Courbet'ye – resminde mutlu gelecekçi ahlakçılık ve romantik Duygusalcılık ile bağlantılı olmayı reddeden ilk plastik sanatçıya –dönmeliyiz.

Üç ana Post-Empresyonist ressam, Matisse, Derain ve Picasso üç büyük seleflerinin, Manet, Renoir ve Cézanne'ın geleneklerini devam ettirdiler ve resimdeki plastiklik sorununun çarpıtmacı yönü cesaret ve daha büyük bir farkındalık ile uygulanabilir hale geldi.

Bu sanatçılar resme eski ressamlar arasında daha önce hiç bilinmeyen bir tür anti-episodik yapısal sentez getirmişlerdir.

Perspektif şemalarını yıkmışlardır, tüm görünür gerçekliği *çarpıtarak* uzam ve nesnelerle ışığın plastikliği ile ilintili deneylerini derinleştirmiş ve genişletmişlerdir; bu yolla da bu büyük öncüler Fütürist resmin yolunu açmışlardır.

Nesnelerin ve diğer şeylere ait daha ve daha fazla mimari çarpıtma gereksinimi ressam Courbet'nin şunlara karşı çıkmasını sağladı:

Mısırlılar, eski Yunanlar, Michelangelo ve El Greco tarafından uygulanan doğrusal-statik yöntemin resimsel çarpıtımı.

Courbet ile birlikte, ilk kez olarak, dinamizmin ilkeleri tarafından eşlik edilen plastik çarpıtmaya kavuştuk. Ona modern resmin ilk yenilikçisi onurunu vermeliyiz.

Tüm bu şeyler ben, Sofici ve dostumuz Picasso tarafından Picasso’nun stüdyosunda büyük derinlikle tartışılmıştı. Fütürist ilkelerimizi açıklayarak, Picasso’yu popüler sanatı olduğu kadar moderniteyi tutkulu bir kabulle başlatma –çarpıtmanın söz konusu olduğu yerlerde- gerektiğine ikna ettik. Ayrıca ona kaçınılmaz biçimde statik ve taklit olan eski bir hissiyattan ilham alabilen bir çarpıtmanın absürtlüğünü gösterdik. Bu tür bir çarpıtma sadece hayatın sadece aldatıcı olduğu modernite görünümüne sahip eserler yaratabilir.

Resimdeki dinamik çarpıtımımız şunlarla savaşmak için kullanılacaktır:

‘Hoş’, ‘yumuşak’, ‘duygusal’ olana doğru tüm eğilimler (BOTTICELLI, WATTEAU)

‘Edebi kahramanlığa’ doğru tüm eğilimler (DELACROIX)

‘Burjuva’ ya da ‘akademik’ olana doğru tüm eğilimler (RAPHAEL, LEONARDO DA VINCI)

‘Ahenk’, ‘denge’, ‘simetri’, ‘dekoratif’, ‘saf tasvircilik’ doğrultusundaki tüm eğilimler (VERONESE)

‘Analitik’ olana doğru, ‘bilimsel ya da rasyonalist perspektif’ doğrultusunda, ‘nesnellik ve doğal olasılık’ doğrultusundaki tüm eğilimler (SEURAT, SIGNAC, GROS)

Muzaffer seleflerimiz Courbet, Manet, Cézanne ve Renoir’ın tabloları belirli bir bölümlülük arz ederken, eserleri tüm o kangrenli, mutlu gelecekçi, sanatsal gelenekçilik karşısında *bir isyan işareti* olmuşlardır.

Bu ressamlar tarafından başlatılan bu isyan biz Fütürist ressamlar tarafından tam olarak gerçekleştirilecektir ve bu yeni sanat, ki onların gözünden kaçmıştır, *BİZİM* tarafımızdan kendi zevkimiz için ve kendilerini bundan zevk alabilir gören birkaç benzer düşüncedeki insanın zevki için gerçekleştirilecektir.

Carlo Carrà’dan, *Guerrapittura*, Milano, 1915

Giacomo Balla

Eski Balla – Fütürist Balla 1915

Fotoğrafın mükemmelleştirilmesiyle, statik gelenekçi resim itibarını tamamıyla kaybetmiştir; fotoğraf statik beklentileri öldürür. Sinematografik bir performansı seyrederken bizler kendimizi belirli bir hareketi yeniden canlandırmak üzere kendini ardışık olarak dönüşüme uğratan hareketli bir resmin önünde buluyoruz.

Statik gelenekçi resim mağlup oldu çünkü doğanın çeşitli yönlerinin sonsuz çeşitliliği içinde tekil bir noktayı dondurmaya mecburdu. Makinistler gelenekçi ressamı solladılar ve onu statik ve dışsal formların acınası bir taklitçisi haline gelmesi için zorladılar. Bu nedenle geleneğin cesedini durdurup üzerinde düşünmemek ama hiçbir makinenin taklit edemeyeceği sadece sanatsal Yaratıcı Dehanın gerçekleştirebileceği bir sanatı yaratmak için kendimizi yenilemek mecburiyetindeyiz. Modanın değil gelişimin önceden yazılmış kaderi olan Fütürizm sentetik olan ve evrenin dinamik kuvvetlerinden esinlenen akan soyut formların üslubunu yaratır.

TORİNOLU GIACOMO BALLA

Mizaç: cüretkâr, sezgisel

Sanat – 1. Dönem: Nesnel kişisel gerçekçi – akademik okullara karşı isyankâr – Yaşantımızın analizi – Divizyonist araştırmalarda çözüm (ışık, çevre, tin, nesneler, insanlar) – Zor neşelerle uğraşır – Halktan, sanatçılardan, eleştirmenlerden alınan onay ile muzaffer bir kariyer oluşturmak.

2. Dönem: FÜTÜRİZM. Gelişim: kendi iş-kariyerinin tümden reddi. Halk, sançtılar, eleştirmenler dehşette – anlaşılmazlık – suçlamalar – çılgınlık – kötü inanç – alay – acıma – müstehzi bir umarsızlık – Hareket hakkında ilk plastik araştırmalar (hızlanan otomobiller hareket halindeki insanlar) – halkta merak – kahkahalar, hakaretler, alay, şüphecilik – şiddetli tartışmalar (İtalyanlar, yoksulluk ve görkem, büyük bir sindirimsizlikle dolu – Alman korkusu!!!)

Araştırmaların devamı. Analiz gerçekliği terk etti tamamen. Yeni Fütürist üslubun yaratımı: sentetik soyut öznel dinamik formlar.

Hala araştırma daha fazla çabalama.

FÜTÜRİZME DEVAM . . .

‘Fu Balla – Balla Futurista’ sergi katalogunda yayımlanmıştır.

Sala d’Arte Angelelli, Roma, Aralık 1915

Giacomo Balla

Fütürist Evren 1918

Modern bir şehirdeki herhangi bir dükkân, her biri gerekli ve hoş nesneleri sergileyen şık vitrinleriyle, her yerde övüle gelmiş olan tüm o geçmişe ait sergilerden estetik olarak çok daha zevklidir. Elektrikli bir ütü, onun bir ıslık kadar temiz bir biçimde parıldayan beyaz çeliği, durum gereği komik biçimde boyanmış bir kaideye oturtulmuş çıplak bir heykelden daha fazla etkiler insan gözünü. Bir daktilo akademilerde ve yarışmalarda ödüller kazanan tüm o bina projelerinden *çok daha fazla mimaridir*. Bir parfüm dükkânının vitrini, küçük kutular ve paketleriyle, şişeler ve garip renkli üçlü setleriyle, aşırı derecede şık aynalarda yansıyan. Bayan dans ayakkabılarının akıllıca ve neşeli modelliği, çok renkli güneş şemsiyelerinin acayip yaratıcılığı. Kürkler, seyahat çantaları, Çin porselenleri – bu şeyler geçmişçi bir ressamın stüdyosunun gri duvarına çivilenmiş kirli ve küçük resimlere kıyasla çok daha gönül okşayıcı manzaralardır.

Roma, 1918

‘Futurballa’ sergisinin katalogunda yer almıştır.

Galleria d’Arte Contemporanea, Floransa, Kasım 1952

[1] Yunan mitolojisinde ön kısmı aslan, ortası keçi şeklinde, yılan kuyruklu hayali varlık. Çn.

[2] Resmin Kökenleri ve temsili değeri, Fransızca. Çn.

[3] Fransız geleneği, Fransızca. Çn.

[4] Orta Yunanistan. Çn.

[5] Paris'te meşhur bir çok katlı mağaza. Çn.

[6]Bulantı yaratıncaya dek, Latince. Çn.

[7]Resimde bazı bölümleri karanlık bazı bölümleri aydınlık boyama tekniğidir. Barok ve Rönesans zamanlarında kullanılmıştır. Çn.

[8]Bir Frank'ın yüzde birine denk gelen eski para birimi. Çn.

[9]Elektrik (İtalyanca). Çn.

[10] Korkak resim bir korkağın resmidir. (Fransızca)

[11] Yükseklikölçer. Çn.